



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**DE JOHN CAGE A JANET CARDIFF, A *SOUND ART* EM
PERSPECTIVA HISTÓRICA**

DIMÍTRIO JOVIANO PINEL

VITÓRIA - 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**DE JOHN CAGE A JANET CARDIFF, A *SOUND ART* EM
PERSPECTIVA HISTÓRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História da Arte, área de concentração: Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Angela Maria Grando Bezerra.

Coorientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz

Financiamento: FAPES

VITÓRIA - 2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Pinel, Dimítrio Joviano, 1975-
P651d De John Cage à Janet Cardiff, a sound art em perspectiva
histórica / Dimítrio Joviano Pinel. – 2016.
121 f. : il.

Orientador: Angela Maria Grando Bezerra.

Coorientador: Gaspar Leal Paz.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Instalações (Arte). 2. Instalações sonoras (Arte). 3. Música
experimental. 4. Arte moderna - Séc. XXI. I. Grando, Ângela. II.
Paz, Gaspar. III. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro
de Artes. IV. Título.

CDU: 7


DIMITRIO JOVIANO PINEL

**"DE JOHN CAGE A JANET CARDIFF, A SOUND ART EM
PERSPECTIVA HISTÓRICA"**

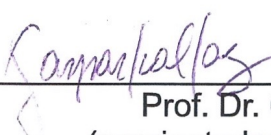
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 10 de agosto de 2016.

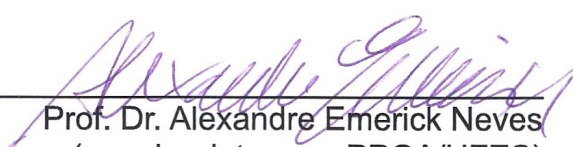
Comissão Examinadora



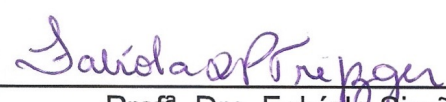
Profª. Dra. Angela Maria Grandó Bezerra
(orientador – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
(coorientador – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves
(membro interno – PPGA/UFES)



Profª. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger
(membro externo – PPGL /UFES)

RESUMO

PINEL, Dimitrio J.. De Cage a Janet Cardiff, a *Sound art* em perspectiva histórica. 2016. 121 f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2016.

Esta pesquisa discute sobre questões do embate entre o moderno e o contemporâneo, e tentará mostrar como o surgimento da instalação artística tornou-se um gênero essencial para as realizações dos artistas que trabalharam o conceito da *sound art*. Nesse sentido, esta dissertação terá como recorte os movimentos que tiveram grande dimensão nas décadas de 1950 até 1970, como o minimalismo, a *pop art*, e particularmente, a música experimental. Portanto, nosso ponto de partida começa com o surgimento da instalação artística, passando pelos pioneiros da música experimental até chegar aos artistas contemporâneos que utilizam o som como linguagem. Tratamos sobretudo do caráter histórico e panorâmico, visando mostrar não apenas o processo de criação da *sound art*, mas o caminho no qual ela percorreu, sua repercussão e sua relevância para arte contemporânea.

Palavras-chave: Música Experimental, Instalação, Arte contemporânea e *sound art*

ABSTRACT

PINEL, Dimitrio J.. From Cage to Janet Cardiff, Sound art in historical perspective. 2016. 121 p. Master's degree dissertation - Post-graduate Program in Art, Arts Center of the Federal University of Espirito Santo. Vitoria, 2016.

This research discusses the clash between the modern and the contemporary, and will try to show how the emergence of the artistic installation becomes an essentially genre of the achievements of artists who worked the concept of sound art. In this sense, this dissertation will have at its core the movements that were at their peak in the 1950s until 1970 , such as minimalism and pop art, and, particularly, experimental music. So, our starting point is the emergence of the art installation, through the pioneers of experimental music to reach the contemporary artists who use sound as a language. We deal mainly with historical and scenic characters, aiming to show not only the process creation of sound art, but the way in which it ran, its impact and its relevance to contemporary art.

Keywords: Experimental music, Installation, Contemporary art and sound art.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. Os primórdios da instalação artística.....	14
1.1 O embate entre o moderno e o contemporâneo.....	16
1.2 Duas visões sobre o campo expandido da Arte.....	26
1.3 O cubo branco de O'Doherty.....	28
2. Os pioneiros da <i>sound art</i> e a música experimental	
2.1 Futurismo Italiano de Luigi Russolo – <i>L'art des bruits</i>	30
2.2 John Cage e a música experimental.....	35
2.3 Pierre Schaeffer – <i>La musique concrète</i>	41
2.4 Robert Morris – <i>Box with the sound of its own making</i>	46
3. <i>Sound art</i> - O som como expressão do mundo contemporâneo.....	48
3.1 Estudos de caso:	
3.1.1 Louise Lawler – <i>Birdcalls</i>	59
3.1.2 John Wynne – <i>Installation for 300 speakers, pianola and vacuum cleaner</i>	63
3.1.3 Cildo Meireles – <i>Babel</i>	67
3.1.4 Janet Cardiff – <i>The forty-part motet</i>	72
3.1.5 Janet Cardiff & George Bures Miller – <i>Feedback</i>	74
3.1.6 Paulo Vivacqua – <i>Ohm</i>	77
Considerações finais.....	81
Anexos.....	88
Referências bibliográficas.....	111

Introdução

Este trabalho tem a finalidade de discutir certas linhas de fronteira da arte contemporânea¹, tendo em vista suas diversas formas de expressão e alguns dos importantes movimentos artísticos do início dos anos 1960, tais como, o minimalismo e a *pop art*. Trata-se de uma pesquisa que analisa se o processo de criação apresentado em tais tendências concorre para o surgimento da *sound art*². Nesse sentido, faremos um recorte específico³ a partir de movimentos que tiveram seu auge entre as décadas de 1950 até 1970, onde destacam-se os gêneros fronteiros à música. Portanto, nos interessa mais propriamente a música experimental e artistas que utilizaram o som como linguagem artística.

O primeiro capítulo é contextualizado a partir do processo de transformação que atravessa a arte, descrito no artigo a escultura no campo ampliado (*Sculpture in the expanded field*) de 1979, onde a crítica de arte Rosalind Krauss explica, dentre outros aspectos ligados a arte, o processo que culminou com o desvanecimento da lógica do monumento em relação à escultura. Krauss analisa o processo de ruptura da arte com a tradição a partir do conceito de campo expandido, termo este que nos dias atuais encontra-se plenamente assimilado pelo mundo da arte. Todavia, o usaremos aqui por acreditar que o trabalho de artistas em investir na pesquisa do espaço e do tempo, tanto nas dimensões reais do ambiente institucional quanto urbano foram referenciais para que a instalação artística se desenvolvesse.

Dentro dessa perspectiva, de ruptura formal com a tradição, a instalação se consolida nos anos 1970 no cenário da arte e possibilita mais tarde o surgimento da *sound art*.

¹ Com esta expressão gostaríamos de situar o leitor sobre o processo de coalizão entre o mundo das artes plásticas e da música experimental. Principalmente no que se tange às questões conceituais instituídas pela ideia do campo expandido entre artes ditas visuais (pictóricas) e propriamente a *sound art*, que por sua vez se distancia da categoria música.

² ‘Arte sonora’ é um termo relativamente novo, que abriga produtores de arte que não encontram no território da música retorno – estético e institucional – para suas ações. Entretanto, a história que revisitaremos, com interesse, não é uma história desses dispositivos nas artes apenas, mas também uma análise dos processos de artistas como Russolo, Duchamp, Schaeffer e Cage. Lidos sob a luz de uma relação estreita com as artes visuais, eles apontam mais do que tentativas de renovação da música, revelando estratégias, táticas e ações que fomentam a passagem do plástico para a experiência sensorial direta – e o fazem através do som. (GAUDENZI, 2008)

³ Nosso recorte servirá para delimitar o período no qual começam a surgir as tendências da arte que deram origem ao surgimento da *sound art*. Nos estudos de caso, no terceiro capítulo, a escolha das obras instalações não seguem a cronologia do nascimento da *sound art* e sim servirá para mostrar o itinerário no qual as instalações sonoras percorreram chegando até a produção atual. Bem como, possíveis convergências e análises correlatas.

Em um primeiro momento podemos perceber que o campo ampliado representado pela quebra das barreiras físicas que a arte contemporânea ultrapassara, não fez com que os artistas rompessem completamente com o espaço das galerias, pelo contrário, o cubo branco, por exemplo, também se torna um espaço importante para que a *sound art* ampliasse o campo das sensações que as obras sonoras eram capazes de despertar nos espectadores.

Rosalind Krauss, em seu estudo, quando fala sobre as obras *Portas do inferno* e *Balzac*, de Auguste Rodin (1840-1917), problematiza o momento de ruptura que o trabalho deste artista provoca no que diz respeito a tão discutida classificação histórica dos gêneros. Denominação esta que alargará cada vez mais a discussão acerca da escultura moderna em relação ao ideia de monumento. Krauss afirma que "a categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção (denominação), tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas para uma modificação extensa" (KRAUSS, 1984, p. 131).

Portanto, analisando a discussão que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento; e mais tarde, na arte contemporânea, esse conceito será ainda mais discutido quando a arte da instalação se "descolar" do cubo branco.

O surgimento da arte da instalação possibilitou para alguns artistas boa parte do que conhecemos hoje como arte sonora, pois todos os indícios levam a crer que a *sound art* nasce fruto da ampliação deste universo de suas possibilidades.

Inferimos que se não fosse a instalação, e mesmo que esse tipo de arte ocorresse invariavelmente dentro de espaços fechados, os suportes tradicionais não seriam capazes de tonar possível toda gama de trabalhos artísticos. Principalmente em um período tão efervescente como os últimos anos da década de 1950, sobre este aspecto trataremos no decorrer do texto.

No segundo capítulo nosso pano de fundo traz os pioneiros da *sound art*, voltaremos até o futurismo italiano, analisaremos a *L'art des bruits* (1913) de Luigi Russolo, indo à obra de John Cage e sua música experimental. Simultaneamente, destacaremos a produção de Pierre Schaeffer que em 1948 transmite na rádio Francesa o *concert de bruits*. Por último, e não menos importante, evocaremos o artista Robert Morris, com sua obra objeto *Box with the sound of its own making* (1961).

Analisaremos os processos de trabalho desses artistas a fim de discutir suas relevantes obras para essa pesquisa.

Obras que traziam a intencionalidade de despertar no espectador, num primeiro momento, sensações de sinestesia, mas que acima de tudo tinham o potencial de desencadear um processo de imersão por parte dos espectadores nas obras sonoras produzidas por tais artistas.

De fato, ao se discutir as apropriações nas linguagens artísticas não visuais, nos deparamos com uma série de tendências que fizeram parte do campo expandido da arte e estas serão nosso escopo principal na medida em que remontarmos o cenário histórico panorâmico desse trabalho. Nesse sentido, discutimos as novas tendências da arte contemporânea que utilizaram o som como conceito, como discurso e para fruição artística, não somente com a finalidade de estetizar as obras, mas sobretudo, na utilização da *sound art* (arte sonora) para provocar o mergulho do espectador no contexto das mesmas.

O rompimento das barreiras físicas que a arte da pós-modernidade sofreu juntamente com a ampliação desse "campo de atuação" dos artistas, e principalmente, a não aceitação por parte de alguns deles com o espaço das galerias, torna-se objeto de discussão para arte contemporânea.

Assim, falaremos especificamente da *sound art* no que diz respeito ao aspecto da ampliação das sensações que algumas obras sonoras, como mencionamos acima, seriam capazes de proporcionar aos seus espectadores.

O que chamamos de *sound art*, ou arte sonora (podendo ser traduzida literalmente sem qualquer prejuízo ao entendimento do texto) está diretamente relacionado ao trabalho de artistas e movimentos da arte contemporânea que utilizaram o som como precursor na exploração de significados e de conceito artístico.

Alguns desses artistas eram ligados as mais diversas linguagens entre as décadas de 1950 e 1970, como o *happening*, a música experimental de John Cage, e o Movimento *Fluxus*, que tinha raízes no dadaísmo.

Dentre seus fundadores está Raul Hausmann (1886-1971) que podemos citar como exemplo, por ser adepto e criador da poesia sonora.

Estes movimentos guardavam semelhanças perceptíveis entre os eventos produzidos por Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg e Jim Dine, ainda que as incursões desses artistas quase sempre se baseassem em questões conceituais, políticas e filosóficas e não exclusivamente na questões sonoras.

Todos esses eventos fizeram parte do universo da *sound art*, e não custa lembrar que estes movimentos citados aparecerão neste trabalho com a finalidade de

remontar o período que compreende o recorte desta pesquisa. Terão a propósito de nomear os importantes atores que, enquanto linguagem instituída, fizeram parte do processo de expansão da arte contemporânea. Como observou Michael Archer em seu livro *Arte contemporânea: uma história concisa* (2001), sobre as afirmações do crítico Michael Fried, a arte passava por transformações e quebras de categorias em seu campo de atuação que segundo Fried apontavam "os perigos" que atravessava da arte do seu tempo.

Na época em que Fried escreveu sobre os perigos da arte se degenerar em teatro, em 1967, o processo estava em pleno andamento. O alvo de Fried era o Minimalismo, mas Thomas Hess tinha feito comentários similares a respeito do *Pop* em 1963: "A presença de uma grande platéia é essencial para completar uma transformação teatral. É impossível conceber a produção de uma pintura *pop* sem que se tracem alguns planos para sua exposição. Sem a reação do público, o objeto artístico permanece um fragmento". A consequência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas outras formas e nomes diferentes: *Land*, *Ambiental*, *Body*, *performance* e *Política*. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo (ARCHER, 2001. p. 61).

Archer diz também que neste período, da metade dos anos de 1960 até meados de 1970, pode-se perceber que há uma crescente facilidade de acesso ao uso de várias outras tecnologias de comunicação que viriam a ajudar a disseminar não só a fotografia, mas também o filme, o som, o cassete de áudio, os equipamentos de gravação, ainda que de forma incipiente e *Low tech*. Sob este ângulo no terceiro capítulo abordaremos estes aspectos.

Entretanto, com relação à música Experimental, no livro *Escrito de artistas* (FERREIRA, et al, 2006), organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, analisamos o texto de Cage *O Futuro da Música*. Cage fala sobre sua experiência com a música experimental, explica que "todo referencial musical ocidental estaria em total acordo com as expectativas, ou dentro de uma previsibilidade por parte do público"

Também será utilizado o artigo do artista minimalista Donald Judd, *Specific objects* (1963), em uma perspectiva semelhante, utilizaremos os trabalhos acadêmicos: *Arte Sonora: uma metamorfose das musas* (CAMPESATO, 2007) e *Arte Sonora: entre o a plasticidade e a sonoridade, um estudo de caso e pequena perspectiva histórica* (GAUDENZI, 2008). Estes autores, apesar de não serem artistas plásticos, e tampouco integrante do mundo formal da arte, se debruçaram a pesquisar o assunto.

No terceiro capítulo analisaremos a *sound art* de forma mais profunda, mostraremos alguns dos mais importantes nomes dessa categoria artística, os primeiros trabalhos e vertentes capazes de consolidar esta linguagem como conhecemos hoje. Bem como, propomos um estudo de caso, discutiremos sobre as importantes obras sonoras da artista Louise Lawer – *Birdcalls* (1972), Janet Cardiff – *The forty part motet* (2001), esta instalada no Instituto de arte contemporânea Inhotim, *Feedback* (2004), John Winne – *Installation for 300 speakers, Pianola and vacuum cleaner* (2009) e o espaço sonoro no trabalho de Paulo Vivacqua na obra *Ohm*. Contudo, sob o ponto de vista formal da pesquisa alguns autores que escreveram sobre a arte contemporânea, voltados a analisar a utilização do som na arte, também servirão de norte para nos ajudar a concatenar as principais ideias que corroboram com nosso objetivo. Sobretudo, alguns artistas que se destacaram dentro deste universo das relações sensoriais auditivas, ou seja, os artistas que utilizaram o som para despertar a fruição por parte do espectador.

Este novo campo de sensações – a audição – torna-se a esfera do sentido privilegiada em detrimento dos outros sentidos humanos pelos artistas da *sound art*. Apropriaram-se do som como elemento constitutivo da obra para produzir um ambiente espacial, propício, projetado de maneira a integrar o espectador à obra. Todavia, será preciso minuciosa investigação, uma vez que, a linha de fronteira de nossa pesquisa é a música experimental. É possível notar que cada vez mais os artistas plásticos contemporâneos, e principalmente os músicos, (categoria que embora esteja ligada à música, mas que não fazia parte do universo formal da arte), estão utilizando desta linguagem artística para realização de projetos.

O objetivo é analisar apenas os aspectos que dizem respeito à *sound art* (arte sonora), nesse sentido, obras que utilizam o som ou o ruído nos interessam mais que o ritmo, a melodia, os compassos, tons ou semi-tons musicais. É igualmente importante ressaltar que se misturam ao contexto da *sound art*, toda uma gama de

representações imagéticas, pictóricas e esculturais, que invariavelmente, foram utilizadas pelos movimentos artísticos desde o fim dos anos de 1950.

Portanto, a diversidade de linguagens em uma mesma obra, ou a profusão de significados, não será levado em consideração na escolha das obras a serem analisadas nesta pesquisa. Tampouco para maiores desdobramentos, no capítulo inicial, o que esse trabalho tentará afirmar que a instalação artística é o suporte que reúne as condições necessárias para o aparecimento da *sound art*.

1. Os primórdios da instalação artística

A instalação como forma de produção artística foi uma importante tendência dentro dos movimentos da arte contemporânea, efetivamente, desde os processos de transições e articulações do campo da arte moderna. A exemplo dos movimentos artísticos que surgiram a partir dos anos de 1910, como o Cubismo, quando os artistas modernos começam a romper-se definitivamente com as barreiras e os cânones tradicionais das artes acadêmicas. Consideramos os *Environment*, como já sugerido por Allan Kaprow ⁴, um os ancestrais da instalação. Como os *Happenings* e as Performances, e salvaguardados seus eixos quase antitéticos, os *Environment* aconteceram na passagem dos anos 1950 e 1960. Torna-se impossível dar à instalação uma definição prévia, considerando que ela já se situa em diversos modos de produção da arte contemporânea entre as décadas de 1960 e 1970. Ocupando lugar de convergência dentre as várias dimensões históricas que a tangenciam. Por meio desta linguagem da arte, produzida grande parte em *site specific* ⁵, acreditamos que ela surge como resposta às insatisfações dos artistas deste período, muito por conta do esgarçamento dos suportes tradicionais utilizados para produção de obras de arte.

Cabe ressaltar que os suportes tradicionais não foram totalmente abandonados, óbvio que continuam a existir, entretanto o período de transição entre o moderno e o contemporâneo está a pleno vapor, principalmente na Europa em meados do século XX. Contudo, como dissemos anteriormente, o movimento de ruptura da escultura tradicional ocorrido no século XIX, sua lógica, bem como, o desvanecimento de sua lógica. Nesse sentido, os caminhos da escultura moderna promoveram o deslocamento com relação à linha de evolução, tornando-a condição negativa do conceito do monumento, como analisado por Rosalind Krauss. Discussão que, segundo a autora, as esculturas *Portas do inferno* e *Balzac*, de Rodin, estariam passando por um momento de ruptura no que diz respeito a tão discutida

⁴ Em anexo é possível ter acesso a uma transcrição em espanhol da entrevista com Allan Kaprow, publicada no livro "*Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963*", onde Kaprow fala sobre seu contato com o mundo das artes visuais, da poesia e da música experimental de John Cage.

⁵ O termo *site specific* (sítio específico) denomina as obras criadas para um ambiente ou um espaço determinado. Trata-se, em grande parte, de trabalhos planejados em que os elementos esculturais dialogam com o meio que o circula e que para o qual a obra é produzida. Desta forma a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea que se volta para a compreensão do espaço.

classificação histórica dos gêneros. Como descreve Krauss:

(...) Aconteceu gradativamente. Nesse sentido, ocorre-nos casos que trazem, ambos, a marca da transitoriedade. Tanto na *Porta do inferno* como na estátua de *Balzac*, de Rodin, foram concebidas como monumentos.(...) Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e especial, filão rico e novo que poderia ser explorado com sucesso...(KRAUSS, 1984, p.89).

Para Krauss a escultura tradicional pertenceria à categoria monumento, esta ligada diretamente ao gênero histórico, tanto a escultura de *Balzac* quanto *As portas do inferno* fariam parte da chamada ruptura, seriam obras auto-referentes. Poderia-se dizer que a categoria se transforma, como propõe Krauss, em uma soma de não-paisagem com não-arquitetura. Ou seja, uma ampliação do campo de atuação da própria arte, uma espécie de arte contemplativa, que mais servia como decoração de museus, indicando seu fracasso como obras monumento.

A exemplo disso, por conta do aspecto formal, acreditamos que a instalação atravessou também um processo de ampliação dentro do campo da arte, pois misturam-se ao contexto da instalação toda versatilidade de representações. Desde imagéticas, pictóricas e esculturais, que serviram para acolher às diversas linguagens artísticas contemporâneas. A instalação serviu também para acolher boa parte do que conhecemos hoje como arte conceitual, paralelo a esta afirmação, mesmo que ainda no período moderno. Um exemplo de como a subjetividade pode ser notada no processo criativo que levou Rodin a representar sua arte de forma tão pessoal. Queremos dizer com isso que ela nasce fruto da ampliação do universo dos artistas, assim como da ampliação do campo de atuação da própria arte do período que a compreende, dentro da história da arte, no fim da era moderna e o início da era contemporânea. Acreditamos também que, a partir daí, o som passou a fazer parte das ferramentas (suportes) correntes da arte.

1.1 O embate entre o Moderno e o Contemporâneo

Juntamente com a instalação surgem toda uma gama de possibilidades artísticas como a videoarte, a vídeo instalação e mais tarde as esculturas sonoras. Dentre todas as outras linguagens da arte, como a pintura, a colagem, a escultura, chegando até as ferramentas virtuais utilizadas pelos artistas da arte contemporânea. Nesse espaço específico, a instalação, suscitou questões comuns à arte no momento em que a colocou o local onde a própria obra acontece, a uma categoria distinta. A necessidade dos artistas em estabelecerem essa categoria às suas obras fizeram com que a instalação artística criasse um campo frutífero e se desenvolvessem consolidando definitivamente no cenário da arte até os dias de hoje. O cubo branco, o espaço da galeria, não mais delimitam o meio onde a produção artística contemporânea habita, seja a galeria ou o museu. Alguns desses artistas estão interessados agora em discutir o meio em que suas obras se inserem (habitam) trazendo à tona questões comuns à arte deste período. Um exemplo da ruptura com os paradigmas da arte, ou seja, do “novo fazer artístico”, seria a obra de Marcel Duchamp, sobre o seu – objeto – escultura – *Bicycle Wheel* de 1913 (Figura 1). Sobre o denominado *ready-made*, Burger escreveu:

Os *ready-made* de Duchamp, por exemplo, produzem sentido apenas em relação ao objeto arte. Quando Duchamp assina um objeto qualquer, produzido em série, e o envia a exposições de arte, essa provocação pressupõe um conceito do que seja arte. O fato de Duchamp assinar os *ready-made* guarda uma clara referência à categoria de obra. A assinatura que legitima a obra como individual e irrepetível, é aqui impressa diretamente sobre um produto em série (BURGER, 2012, p.107).

O objeto de Duchamp, *Bicycle Wheel*, é um exemplo deste processo de ruptura com os paradigmas da Arte moderna, no momento que a própria definição de “obra objeto”, escultura ou instalação está sob análise de seu crítico. Nesse sentido, Burger é provocado a acreditar que o único fato que legitima o objeto de Duchamp seria a assinatura do artista, as definições sobre a categoria e gênero não mais são possíveis, uma vez que, não há argumentos formais para tal definição.



Figura. 1: Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel* (1913)
Fonte: <Moma.Org>

O desafio de Duchamp está no que se pressupõe sobre o que é o conceito da arte. Entretanto, acreditamos o objeto (*ready-made*) *Roda de bicicleta*, seja o indício da problematização do que mais tarde seria denominado de instalação artística.

A linha de fronteira da arte tradicional é ultrapassada no momento que os artistas rompem com os suportes tradicionais, a exemplo dos objetos de Duchamp. As galerias de arte se tornaram um ambiente novo de exposição destes trabalhos, os *Salons* e *Ateliers* foram substituídos por espaços pensados para a fruição desta "nova produção", seja ela, pictórica, escultural ou conceitual.

No momento que surge a instalação ela impulsiona a criação de múltiplos trabalhos das mais diversas tendências artísticas. Trabalhos esses que serão em algum momento expostos em galerias de arte, contudo, a pintura, a arquitetura, a escultura e a *performance art* conseguem coexistir dentro deste cenário, absorvendo estas linguagens, se fundindo a instalação. Trabalhos como os de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg e Donald Judd, dentre vários outros artistas da *pop art* e do minimalismo. Que até então faziam parte de uma Arte tida como de uma cultura dominante, faziam parte da cena artística de Nova Iorque, artistas estes que apesar de estarem perfeitamente inseridos em seu tempo, destoavam dos movimentos artísticos que romperam, por diversos motivos, com o espaço sagrado da galeria como descreveu oportunamente o filósofo contemporâneo Theodor W.

Adorno, "A arte vive no cinismo inteligente de si mesma":

Não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o trabalho contemporâneo, válida por si, há, isto sim, *démarches* distintas agindo "dentro" e "fora" deles. "Dentro" porque o trabalho de arte contemporânea não encara mais a ação modernista como esta se idealizava e sim como resultou assimilada e recuperada. A erosão dos novos valores, a modernidade evidentemente desconhecia: a luta era contra os arraigados valores do século XIX. A partir da *Pop*, no entanto, a arte vive no cinismo inteligente de si mesma. Vive com a consciência aguda das castrações que o Princípio da Realidade impôs à libido das vanguardas. Mais grave, com a certeza sobre a incerteza da identidade de suas linguagens - estas, por mais radicais, sofrerão inevitavelmente o choque com o circuito, e aí, só aí, dirão quem são (ADORNO apud BRITO, 1980, p.206).

Para Adorno, crítico ferrenho da sociedade de consumo, principalmente a americana, seria impensado o fato de que os artistas contemporâneos buscariam nas linguagens e representações modernas refúgio para a criação de algo novo. Obviamente o novo pertence às vanguardas, estas que segundo o próprio Adorno, dentre outros críticos da época estariam sob julgo do tempo.

Contudo, a instalação no papel de uma nova tendência da Arte, não se afastou totalmente das galerias de arte, mesmo por que os artistas contemporâneos acreditavam que sua arte fosse livre e atemporal, principalmente no que tange aos critérios formais, institucionais e estéticos. Como exemplo desta afirmação podemos analisar a instalação *The store* (Figura 2) de Claes Oldenburg produzida em 1961, que consistia em transformar seu estúdio em uma loja (o que já havia sido antes).

Para isso organizou alguns objetos que faziam lembrar itens de alimentação e peças de vestuário feitos de gesso pintado e arame, com a finalidade de dar um ar sentimental, de vaga expressão abstrata e os colocou à venda. Oldenburg consegue com isso dialogar com a tradição, ao mesmo tempo em que levanta questões das fronteiras da arte da instalação. Uma vez que sua arte guardava semelhança com outras linguagens artísticas como a escultura, a arquitetura e até mesmo a pintura. Entretanto, em meio a essa estratégia composicional o artista discute questões limítrofes da arte. A escultura e a arquitetura coexistem dentro desse conceito, até mesmo o próprio espaço onde é realizado a instalação, trata se aqui das linhas de fronteira da arte e de suas formas de expressão, assim como, de seu descolamento com o universo da galeria.



Figura. 2: Claes Oldenburg, *The Store* (1961)
Fonte: <Plazalondon.Wordpress.Com>

Nosso intuito é mostrar que o fato de algumas instalações transitarem entre os diversos tipos de linguagens artísticas, a mudança de sua composição formal se torna o escopo principal desse capítulo. O caráter formal de representação plástica/visual (estética) na instalação de Oldenburg está impregnada de significados que, podem facilmente confundir o leitor mais desatento deste trabalho. Porém, a título de explicação o fenômeno que ocorre nesta instalação, uma das análises possíveis pode ser explicada através do conceito de “fetiche pelo objeto”. O que de fato acontece em algumas obras produzidas no período que se situa esse trabalho, isso fez com que fossem reduzidas, por parte da crítica, a meras obras mercadorias.

Oldenburg, quando expôs *The store*, estaria criticando não só o aspecto material da arte, mas o que viria a se tornar a arte contemporânea, levando em conta o período que atravessava o mundo. Período este que se caracterizou por relações hostis entre os países capitalistas e socialistas e a Guerra fria. A polarização mundial gerada pelas nações beligerantes, os blocos fizeram com que o mundo da arte sofresse uma mudança não apenas geográfico, segundo Brito (1980), mas também nas relações, nos objetos de arte e, conseqüentemente, em suas representações imagéticas e pictóricas. Alguns artistas da década dos anos de 1970 expressavam basicamente seu sentimento de ufanismo, sua ideologia e alguns até criticavam a

guerra do Vietnã de forma veemente.

A mudança da hegemonia do mercado de Paris para Nova York não foi somente uma questão geográfica. Foi uma mudança estratégica. Nova York não é um centro como Paris o era, representa um novo tipo de hegemonia que age pelo descentramento, pela expansão volátil, sem fronteiras nacionais ou outras delimitações fixas. (...) os trabalhos acumulados não vão possuir uma cronologia explicativa de movimentos. Não existe mais uma ordem de sucessão temporal que permita o encadear de semelhanças, oposições, filiações e conflitos. Quem desaparece diante da produção contemporânea é a nitidez da instância genealógica da História da Arte e multiplica-se a densidade e complexidade da instância teórica, não pode existir uma Teoria da Contemporaneidade (BRITO, 1980, p.207).

Nesse sentido, diversos embates aconteceram até que a obra de arte contemporânea assumisse seu lugar na História da Arte, o tempo cronológico não acompanha o relógio da Arte. Fato este que acontece em um curto período, mais especificamente ocorrido nos Estados Unidos, em Nova Iorque, como na *Pop art*, a massificação das imagens veiculadas pelos meios de comunicação (*mass media*). Questões discutidas pelo filósofo Walter Benjamin, e que guardam semelhanças com os processos de transformações da Arte. Benjamin fala sobre a perda da “aura” gerada pelo processo de serialização (multiplicação) das imagens através de ferramentas mecânicas, proporcionadas pelo advento da tecnologia (descrito décadas atrás em seu estudo *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*). Entretanto, estes embates foram como “divisores de águas” na linha do tempo da Arte, estabelecem relação direta com as discussões acerca do rompimento com os padrões tradicionais de representação formal⁶. De fato, tanto no que diz respeito ao campo expandido, quanto ao cubo branco estas foram mudanças de paradigma no mundo da Arte, e a produção massificada de imagens, signos, sons fizeram parte dos processos, transformações e dos rompimentos com as linguagens tradicionais da arte.

Outro artista de destaque, e que representa a arte instalação foi Donald Judd (1928-1994) (Figura 3). Teórico da arte, e que dentre várias de suas obras, notadamente podemos observar o discurso artístico e as discussões dos conceitos relacionados ao minimalismo. Tenência artística esta que é o cerne de trabalhos de

⁶ Ideia que estabelece relação direta com as representações características da Arte moderna. Bem como, com suas práticas e a utilização dos suportes tradicionais, principalmente, a pintura de cavalete.

vários outros artistas dos anos 1960, como Sol LeWitt, Frank Stella, Robert Rauschenberg, Dan Flavin dentre outros. Entretanto, Judd realizou uma série de trabalhos que segundo o filósofo Richard Wollheim teria o caráter artístico mínimo.



Figura. 3: Donald Judd, *Untitled* (1969)
Fonte: <<https://www.artsy.net>>

(...) Poderia ser expresso, dizendo-se que suas obras possuem um conteúdo artístico mínimo: na medida em que elas ou são, num grau extremo, indiferenciadas nelas mesmas e, portanto, possuem muito pouco conteúdo de qualquer espécie; ou porque a diferenciação que chega a exibir, a qual pode ser bastante considerável em certos casos, vem do artista, mas de uma fonte não-artística, como a natureza ou a fábrica... (WOLLHEIN apud ARCHER, 1954, p. 44,45).

Judd afirmava em seu texto *Specific objects* (1963) que o aspecto vazio em sua obra seria sintomático, o que tinha a ver com as crescentes correntes estéticas desde a época do Dadá. O que invariavelmente aconteceu com as categorias artísticas entre os anos de 1960 e 1970, embora a crítica de arte Glória Ferreira defenda que a Arte desse período estaria propensa naturalmente a uma certa desconfiança:

Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Se o trabalho anterior é de primeira linha ele é completo. Novas inconsistências e limitações

não são retroativas; elas concernem unicamente ao trabalho que está sendo desenvolvido (JUDD apud FERREIRA, 2006, p.96-106).



Figura. 4: Hagesandro, Atenodoro E Polidoro, *Laokoon* (Aprox. 40 A.C)
Fonte: <Timerime.Com>

Quando falamos de processo de ruptura com a tradição, Krauss cita como exemplo o grupo de figuras em mármore proveniente da oficina de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes do período clássico grego. O *Laokoon*⁷ ou *Laocconte* (Figura 4), parte da coleção do museu do vaticano. Krauss fala sobre a dificuldade de definição acerca do "caráter estilístico" por parte das condições limitadoras de cada gênero artístico. Desta forma, com base na ilustração, pergunto se existe alguma semelhança entre um acontecimento temporal, como o da representação clássica do *Laokoon*, uma instalação, um objeto estático e uma escultura? Para Krauss a crítica normativa procura estabelecer regras e critérios que permitiriam definir o que é natural e o que é um empreendimento artístico, só assim, poderíamos compreender

⁷ Grupo de figuras em mármore proveniente da oficina de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes, de cerca de 40 a.C, que hoje se encontra exposta no Museu do Vaticano. (Gombrich,1993).

quais seriam seus poderes especiais de criar significado.

A instalação muitas vezes utiliza-se de objetos estáticos para a criação de significado ou para imersão do espectador, certamente, como os artistas contemporâneos fizeram inúmeras vezes, em maior ou menor grau. Acreditamos que muito por conta destas estratégias foi possível o surgimento das primeiras obras sonoras.

Com o objetivo de definir as diversas terminologias e os movimentos artísticos dentro da história da arte, notamos que esta necessidade tornou-se imprescindível para os críticos. Devido ao surgimento das novas linguagens a *sound art* começa a ser utilizada como expressão artística. Entretanto, como discutimos no parágrafo acima, da necessidade de definição acerca dos padrões estéticos e da classificação das novas tendências da arte contemporânea, um aspecto despertou nossa atenção. O fato de que as Artes Plásticas se tornaram, a partir dos anos 1950, matéria complexa no que diz respeito a sua forma e conteúdo. Portanto, uma resposta possível a pergunta acima, é que, a instalação se inter-relaciona com todas as linguagens artísticas e todos os gêneros estilísticos. Mas só se faz completo enquanto análise no momento que se depara com a palavra dos críticos.

Anterior a tudo isso, ainda no Dadá, as obras de Duchamp não carregavam consigo características que as tornassem de fácil entendimento, muito pelo contrário, o fato que quanto mais a arte contemporânea se aproximava das correntes artísticas entre os anos 1960 e 1970 é flagrante seu processo de transformação. Não só com relação às obras produzidas, mas principalmente, pelas linguagens utilizadas pelos artistas desta geração.

Quando os artistas da *Pop art* produziram suas instalações, Tom Wesselman (1931-2004), com *O grande nu Americano nº54* (Figura 5), e Ed Kienholz (1927-94) com a instalação *Back seat dodge'38* (Figura 6), ainda, mesmo que dentro do espaço da galeria de arte, estes artistas ampliaram definitivamente esta discussão. O fato de estarem perfeitamente inseridos no cenário da arte contemporânea, isso não os distanciava dos movimentos estéticos, e de alguns técnicas características das representações formais. Eles utilizavam, ainda que de forma incipiente, o elemento som com o objetivo de despertar questões sensoriais, mesmo que não tivessem a finalidade de envolver o espectador, como preconiza a *sound art*, mas para ambientar o espaço da instalação. Observe que na instalação *O Grande nu*

*Americano nº54*⁸, a pintura e a colagem compõem de forma harmoniosa a instalação e os objetos que compõem toda a cena. É possível perceber que pintado na parede há uma perspectiva criada artificialmente, no quarto ao fundo destacado através do plano tridimensional está a figura – o nu feminino. Entorno dela estão os objetos da cena, a mesa, a cadeira, a cortina (simulacro de uma janela), o telefone e o aquecedor, que neste caso, cumpririam o papel de “esculturas” ou como Judd denomina, objetos.



Figura. 5: Tom Wesselman, *O Grande Nu Americano Nº54* (1964)
Fonte: <Tomwesselmannestate.Org>

Entretanto, o autor apropria-se de diversas técnicas artísticas tradicionais como a escultura, a arquitetura e a pintura com a finalidade de instituí-la à categoria instalação. É possível perceber que o espaço é totalmente absorvido pela obra de Kienholz, o aspecto solene da instalação torna-se apenas um subterfúgio, ela se desprende totalmente de um "pseudo pedestal". Não há um pedestal ou uma base que a sustente, fazendo com a instalação se integre a uma tridimensionalidade plena. Nesse sentido, do ponto de vista da análise formal, a instalação de Kienholz consiste na apresentação de um automóvel clássico dos anos trinta recriado em tamanho real com as portas abertas, totalmente descolado de qualquer pedestal,

⁸ Pintura a óleo, acrílica e colagem sobre tela com diversos objetos e sonorização, 177 x 215 x 99,06 cm. Exposta no Museum Moderner Kunst, Viena, Austria.

fora há algumas garrafas de bebida, do lado de dentro há um corpo de mulher (gesso) sob uma rede, não é possível notar se há vida, ou se trata de um cadáver, há um emaranhado de objetos, também é possível notar garrafas de bebidas e muita sujeira. Ainda no campo das relações imagéticas, a instalação proporciona ao expectador questões inerentes às relações da afetividade, lembrança, talvez repulsa e da memória sensorial. Com efeito, a composição de Kienholz, guardados os aspectos físicos, remontam à quem a vê, relações imagéticas despertadas quase como de uma pintura, ao espectador que se afastar para observá-la, em sua totalidade.



Figura. 6: Ed Kienholz, *Back Seat Dodge 38* (1964)
Fonte: <Collections.Lacma.Org>

1.2 Duas visões sobre o Campo expandido da Arte

Não é possível falar da *sound art* e das diversas tendências da arte contemporânea sem dizer dos paradigmas das artes visuais, da própria subjetividade formal e da organização estética nestas linguagens. A escultura, a arquitetura, a colagem, o som, a instalação, as ferramentas virtuais, os artifícios de multimídia são partes integrantes do que, a exemplo de Rosalind Krauss, Michael Archer denominou de campo expandido. O *modus operandi* da arte se expandiu e se materializou fora do cubo branco, com o propósito de criar no público uma sensação de total abrangência dos sentidos.

Diversos artistas trabalharam o conceito do campo expandido, nomes como Robert Morris (1931-), Robert Smithson (1938-73), Richard Serra (1939), Michael Heizer (1944-), Walter de Maria (1935-2013), Bruce Nauman (1941-), Robert Irwin (1928), Claes Oldenburg (1929-), Sol Le Witt (1928-2007), Daniel Buren (1938-), Ed. Kienholz (1927-72), Tom Wesselman (1931-2004), Eva Hesse (1936-70), Joseph Buys (1921-86) dentre vários. Artistas que afastaram-se do discurso do modernismo, mas salvaguardados, buscaram outro termo para denominarem os conceitos discutidos em seus trabalhos. Sentem-se no direito de pensar sua produção dentro deste campo expandido, artistas estes que fizeram parte desde o início da arte contemporânea.

Acreditamos que a *sound art* faz parte do campo ampliado da arte, esta ampliação de sensações que o som (ou o ruído) foi capaz de proporcionar, estariam perfeitamente em diálogo. Sob este ponto de vista, o que define exatamente o impacto do som nas artes do século XX e onde seria seu lugar no avant-garde? Pergunta feita por Douglas Kahn em seu artigo *Music of the avant-garde* (1999). Kahn defende que existe um conjunto específico de características que qualificam o som, ou o som é em si mesmo um parâmetro de deslocamento de acordo com as práticas e tecnologias auditivas específicas em um determinado momento? Curiosamente não há muita pesquisa acadêmica referentes à introdução do ruído na música, como constatamos anteriormente, ao iniciarmos esta pesquisa.

A arte passou e passará ainda por muitos desafios, discussões e contestações. Sempre haverá um crítico que tenderá a ver a obra de arte como um emaranhado de conceitos e que, talvez só os próprios artistas, consigam fruir a discursividade da

obra em sua totalidade. Nesse caso, a transformação pela qual passaram os movimentos da arte que atravessou os anos 1950 a 1970 estarão invariavelmente sob análise do tempo. A ampliação do campo de atuação dos artistas pôde ser observada de forma simultânea, principalmente nos anos em que delimitam o recorte desta pesquisa. Muitos indícios levam a crer que a ampliação do campo de atuação da arte não seria, antes de tudo, um processo de transformação com o caráter voltado à história, mas sim um rompimento formal com as práticas dos movimentos que sucederam à Arte Moderna.

Outro aspecto importante seria com relação a uma ruptura com a crítica da arte deste período, optando por seguir o modelo que privilegia o binômio moderno – pós-moderno⁹ em detrimento de uma genealogia ligada a história, como acreditava Krauss:

A ampliação do campo que caracteriza este território do pós-modernismo possui dois aspectos já implícitos [...]. Um deles diz respeito à prática dos próprios artistas; o outro, à questão do meio de expressão. Em ambos, as ligações das condições do modernismo sofreram uma ruptura logicamente determinada (KRAUSS, 1984, p.136).

Portanto, qualquer que seja o termo usado para designar esta transformação, não é suficientemente claro para compreender a complexidade que sofreu a arte desde os primeiros embates entre o moderno e o contemporâneo. Os processos de ruptura com estas questões culminaram imbricando no campo expandido, estes, podem ser observados desde o surgimento do minimalismo.

A denominação dada nesse trabalho quando falamos da vanguarda, que sucedeu a vanguarda original (cubismo) ainda na arte moderna, como denominou Kahn (1999) servirá apenas para fins de delimitação temporal, o termo vanguarda compreenderá apenas os artistas que utilizaram a linguagem da *sound art*.

⁹ A crise ideológica que se abateu sobre o mundo no século XX talvez seja a grande responsável pelo surgimento do pós-moderno. Resultado de uma arte que se firmava sobre o esgotamento da arte Modernista. A primeira vez que o termo “pós-moderno” foi usado no Brasil, por Mário Pedrosa, no ano de 1964, classificando a forma de arte praticada por Hélio Oiticica. O termo pós-moderno é criticado por vários autores contemporâneos, e até mesmo pelos artistas, muitos deles chegam a evitar o termo. Alguns afirmam que o termo não é pertinente pois não houve uma ruptura com a “estética modernista”, como a palavra “pós” sugere, na ideia destes artistas o que houve foi uma maior fragmentação da realidade, do tempo e do espaço.

1.3 - O cubo branco de O'Doherty

Dentre algumas descobertas deste trabalho, uma é referencial, a incontestável, o espaço da galeria passa a ser visto, ou melhor, o cubo branco passou a fazer parte da obra de arte contemporânea. No artigo *No interior do cubo branco (Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space)*, publicado na revista *Art Forum*¹⁰ (1962) Brian O'Doherty (1928-) investigou as linguagens que, tradicionalmente na arte, tiveram o caráter mais formal e institucionalizada. Contudo, O'Doherty, crítico das novas estratégias de apresentação da arte contemporânea, as tratou com ironia. O cubo branco tornou-se de grande relevância para esta pesquisa, pois podemos afirmar com certo grau de acerto, que a instalação artística nasce e se desenvolve dentro das galerias de arte, conseqüentemente, a *sound art*. A galeria passa a se relacionar com as obras de arte de uma forma totalmente diferente, nela toda produção artística passa a ser pensada de maneira a se integrar a instalação, e mais especificamente com o objeto dessa pesquisa, a integração da *sound art* ao espaço expositivo.

Este novo espaço de exposição interage e recebe, seja uma pintura, uma escultura ou uma instalação, muitas vezes, com o olhar atento de quem o organiza (por vezes o curador). Determinando assim como uma peça será fruída pelo seu espectador, ou mais importante, com o próprio espaço da galeria irá interagir com determinado objeto/obra/instalação. Quebrando o paradigma do espaço expositivo, desta forma, começa a se explorar este espaço de forma crítica, por um “expectador do meio da própria arte” (2002), ou seja, um produtor, um curador ou um artista. Entretanto, ao se falar sobre o olhar do expectador e as forças que promovem a fragmentação individual e a necessidade de unidade formal da visão, O'Doherty explica:

O Olho representa, então, duas forças opostas: a fragmentação do eu e a ilusão de mantê-lo uno. Espectador possibilita tal experiência na medida em que nos é consentido tê-la. A alienação e a distância estética embaralham – se – e não infrutiferamente.[...] as cotas que lhes cabem no processo são tolhidas pelos vestígios de memória ordenada – a documentação, que propicia não a experiência mas a comprovação dela (O'Doherty, 2002, p. 66,67).

¹⁰ Disponível em: <<http://artforum.com>> acesso 10/10/2015.

O'Doherty aponta também que as contradições a partir desta experiência, a arte se inseriu dentro de uma série de complexos, tramas onde todas as instâncias que fazem parte da arte, tais como os artistas, os expectadores, os colecionadores de arte, os curadores e os críticos institucionais fazem parte deste jogo. Denominados por O'Doherty de "cubos brancos" (Galerias, museus, espaços expositivos institucionalizados, ou "alternativos").

Em sua maioria, os artistas sempre estariam determinados em expor seus trabalhos neste espaço. O desejo de pertencimento por parte dos artistas faz com que sua produção corra o risco de ser induzida, e a coexistir neste espaço através de diferentes códigos e linguagens apenas para serem aceitos.

O'Doherty diz que: "boa parte dos trabalhos que foram produzidos no século passado foram idealizados de antemão para serem expostos neste ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo" (2002) pensamento esse que se estende e se intensifica até a contemporaneidade.

A obra de arte produzida para o cubo branco é, portanto, tida por alguns críticos como objetos descontextualizados e estéreis, com efeito, pelo processo de neutralidade no qual o espaço é capaz de subtrair sua essência. Ou qualquer informação visual que possa vir a interferir, ou ainda que possa vir a concorrer com a própria obra, dificultando assim sua leitura, seja um objeto, uma escultura ou uma instalação.

O'Doherty acredita que há também trabalhos que, ao invés de atuarem na subtração do espaço, atuam de forma contrária, somando, ao invés de serem subordinados ao espaço, é o espaço que subordina-se ao trabalho.

A arte contemporânea utiliza referências, que através destas linguagens ao longo de sua existência começaram a questionar seu próprio *status-quo*, o que na visão de O'Doherty pareciam garantir a neutralidade do cubo branco.

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores (O'DOHERTY, 2002).

2. Os pioneiros da *sound art* e a música experimental

[Hoje], a arte musical busca combinações mais dissonantes, estranhas e estridentes para o ouvido. Assim, se aproxima ainda mais do som ruidoso. Essa evolução é comparável à multiplicação das máquinas, que em todos os lugares colaboram com o homem (IAZZETTA, 1997 apud Russolo, 1986, p.24).

2.1 - Futurismo Italiano de Luigi Russolo – *L'art des bruits*

Logo no início de 1909, o jovem Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) anuncia o movimento do Futurismo, manifesto que foi publicado no jornal francês *Le figaro*, a expressão “Futurismo” sensibilizou a imaginação de vários escritores e artistas da época, de todo mundo. Entretanto, o Futurismo tinha como principal filosofia a insistência de que os artistas voltassem as costas para o fazer artístico tradicional da “arte do passado” e seus procedimentos, formas e expressões “convencionais”. Com efeito, no princípio, o dinamismo do Futurismo como meio de expressão recorria a ênfase dos pintores mais sobre os processos do que sobre as coisas (para isso recorriam à Henri Bergson), sua ênfase na instituição e sua capacidade de sintetizar as múltiplas experiências dos sentidos e da memória numa “simultaneidade” coerente, tudo isso teve efeitos profundos em outros movimentos como: os construtivistas e suas várias ramificações, os Vorticistas¹¹ Ingleses e, posteriormente, sobre o Dada e o surrealismo (CHIPP, 1988).

Dentre os Futuristas Luigi Russolo (1885-1947), o mais novo dos artistas fundadores do movimento, e também o mais extremista deles, era músico e passou muito tempo desenvolvendo uma arte dos ruídos¹² futuristas. Em 11 de março de 1913 publicou um manifesto sobre a arte dos ruídos (Figura 7) em que declarava que “Há muitos anos Beethovem e Wagner nos abalam os nervos e o coração, Já estamos saciados

¹¹ Teoria estética criada por Ezra Pound, em que o escritor mantém diversos aspectos do imagismo e adiciona uma determinada estilização gráfica em seus poemas, que podem ser considerados como precursores da poesia concreta. Outra inovação estética é o conceito de poesia como “condensação”. Movimento britânico pertencente ao campo artístico da pintura do início do século XX com influência cubista e futurista, tendo seu expoente em Wyndham Lewis. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/bio/ezra-pound>>

¹² A partir dos esforços do futurista Luigi Russolo esta palavra passou a pertencer ao vocabulário da música com um sentido positivo. Antes, ruído tinha uma acepção negativa, de elemento perturbador da clareza de uma música, um ponto como o ruído na mensagem da teoria da informação. Aos poucos o ruído adquiriu status de componente rico no catálogo de materiais musicais. O que talvez denote um divórcio entre música e comunicação. (Caesar, 2008. p.138)

e encontramos mais prazer em ruídos de bondes, tubos de escape, carruagens e multidões errantes do que ensaiando, por exemplo, a Eroica ou a Pastoral” (NASH, 1976). No ano seguinte Russolo promove o primeiro concerto de ruídos, produzidos e emitidos por máquinas inventadas por ele próprio no teatro Dal Verme, em Milão, no qual descreveu Goldberg:

A arte dos ruídos de Russolo pretendia combinar o ruído de bondes, explosões de motores, trens, das multidões ensandecidas. Construíram-se instrumentos especiais que, ao girar de uma manivela, produziam tais efeitos. Caixas de madeira retangulares de quase um metro de altura, com amplificadores em forma de funil, continham vários motores que produziam uma “família de ruídos” a denominada por Russolo: orquestra futurista. Segundo o próprio Russolo era possível produzir até trinta mil tipos diferentes de ruídos (GOLDBERG, 2006, p. 11).

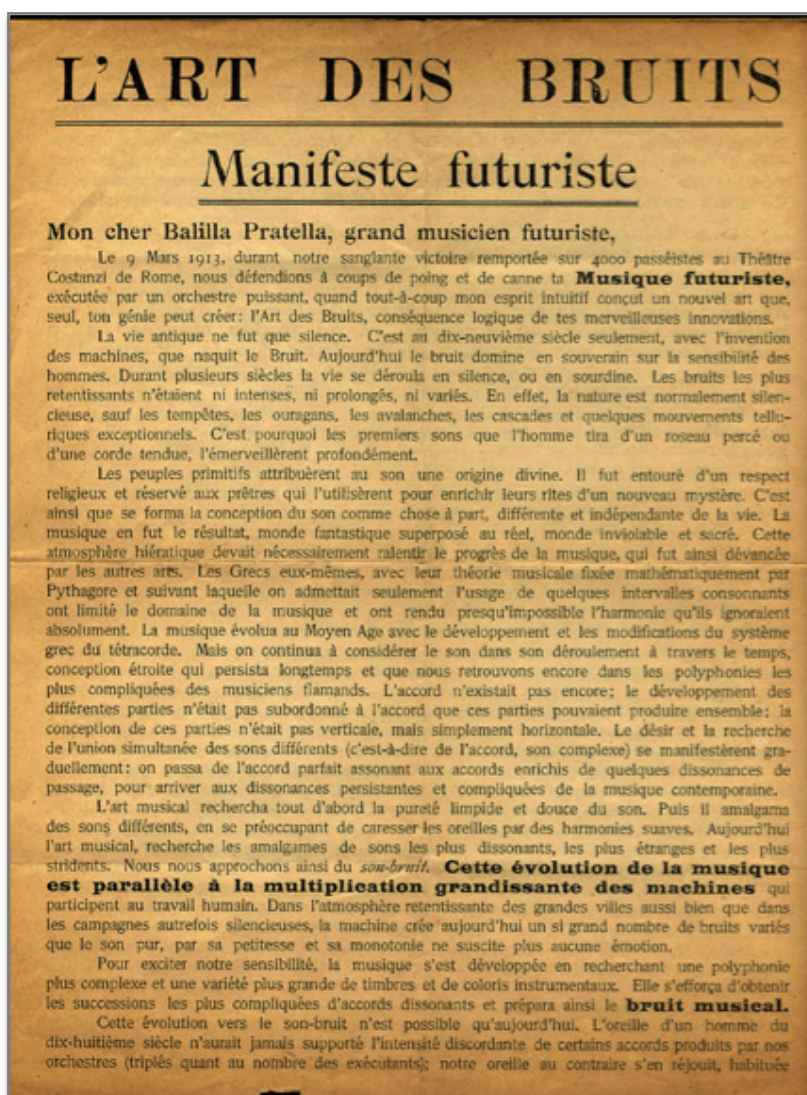


Figura 7: Manifesto Futurista *L'art Des Bruits* - *Le Figaro* (1913)
Fonte: <Frank-Lovisolio.Fr>

Gaudenzi defende os postulados do Futurismo citando Krauss, que por sua vez, diz que o movimento Futurista propunha um novo “culto à beleza e a velocidade”:

Segundo Rosalind E. Krauss (1998, p. 52), o Manifesto Futurista “proclama um amor pela velocidade e pelo perigo. Postula um novo culto pela beleza, no qual ‘um automóvel em alta velocidade [...] é mais belo do que a Vitória da Samotrácia’ [...] o Manifesto foi o primeiro de uma longa série de proclamações por cujo intermédio os futuristas italianos buscaram afetar o curso da arte européia”. Ainda segundo esse autor, a força do Manifesto reside justamente no fato de ele não se ater a decoros de uma argumentação objetiva: Seu veículo é a história, e é através do fluxo incessante dos acontecimentos no tempo que o autor pretendia criar seu impacto. [...] O Manifesto, colocado no centro da história, resulta em uma proclamação do conceito de velocidade como um valor plástico – a velocidade tornou-se metáfora da progressão temporal tornada explícita [...] O objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico (GAUDENZI, 2008, p. 39).

Depois de um concerto de Balilla Pratella em Roma, em março de 1913, no lotado teatro Cosntanzi, Russolo escreveu seu manifesto *A arte do Ruído*. A música de Pratella havia confirmado em Russolo a ideia de que os sons mecânicos eram uma forma variável de música. Dirigindo-se a Pratella, Russolo explicou que, enquanto ouvia a execução orquestral da “poderosa música futurista” do compositor, havia concebido uma nova arte, a Arte dos ruídos, que era uma consequência lógica das inovações de Pratella¹³.

Russolo postulava uma definição mais precisa de ruído: explicava que na antiguidade só havia o silêncio, mas que, com a invenção da máquina no século XIX, nasceu o ruído. Agora, dizia, o ruído chegara a reinar “soberano sobre a sensibilidade humana”. Além disso, a evolução da música seguia de perto a “multiplicação das máquinas”, gerando uma competição de ruídos “não apenas na barulhenta atmosfera das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso”, de modo que “o som puro, em sua insignificância e monotonia, não mais consegue despertar a emoção nos seres humanos”¹⁴.

¹³ GOLDBERG, 2006, p.11

¹⁴ *Ibid.*, 2006, p. 12.

As performances com a música do ruído foram apresentadas primeiro na luxuosa mansão de Marinetti, a Villa Rosa, em Milão, em 11 de agosto de 1913, e em junho do ano seguinte no Coliseu londrino.

O concerto recebeu uma resenha do *London times*: “Instrumentos estranhos em forma de funil chamados de *Intonarumori*¹⁵ (Figura 8) que lembravam os sons produzidos pelas máquinas de um navio a vapor durante uma má travessia, e é possível que os músicos – ou deveríamos chamá-los de Zoadores? – tenham sido imprudentes ao apresentar a segunda parte do espetáculo (...) depois dos patéticos gritos de “Chega” que lhes eram lançados de todas as partes do auditório (GOLDBERG, 2006, p.12). De acordo com Gaudenzi, este concerto marca o fim da tradição e de conceitos acerca da utilização dos elementos que compõe a obra Futurista.

O que a modernidade propicia é, ao mesmo tempo, o surgimento de um novo escopo sonoro, o que chama a atenção dos futuristas, e de novas técnicas, o que também cria novas formas de compor. Embora alguns compositores (como Edgar Varèse) também estivessem atentos a esse tipo de transformação, sua produção estava vinculada às instituições musicais, retornando à questão da renovação da música. Praticamente, iremos do moderno ao contemporâneo passando por experiências as mais diversas no campo das artes (aqui, de maneira geral), as quais, notadamente, marcam o fim da tradição e dos princípios formais como elementos reguladores da obra (GAUDENZI, 2008, p. 13).

Como pintor, Russolo também fora ambicioso, era autodidata e não menos impressionante e engenhoso. Foi o primeiro dos Futuristas a explorar as possibilidades da sinestesia¹⁶, ou seja, a associação das experiências de um sentido com as de outro, como quando uma cor é quente ou fria, ou uma composição musical é colorida, e especialmente quando qualquer série de formas, cores, sons ou gestos parecem evocar uma disposição ou estado de espírito.

¹⁵ Os *Intonarumori* foram uma família de instrumentos musicais inventados em 1913 pelo pintor futurista e compositor musical italiano Luigi Russolo. Eram geradores de ruído acústicos que permitiam criar e controlar a dinâmica e a altura em diferentes tipos de ruídos, que quando atuavam em conjunto denominavam de “Orquestra futurista”.

¹⁶ Sinestesia é um fenômeno neurológico que consiste na produção de sensações de natureza diferentes em um só estímulo. É um termo que caracteriza a experiência sensorial de certos indivíduos nos quais sensações correspondentes a um certo sentido são associadas a outro sentido. Sinestesia é uma palavra que vem do grego *synaísthesis*, onde *syn* significa “união” e *esthesia* significa “sensação”, assim, uma possível tradução literal seria “sensação simultânea”.

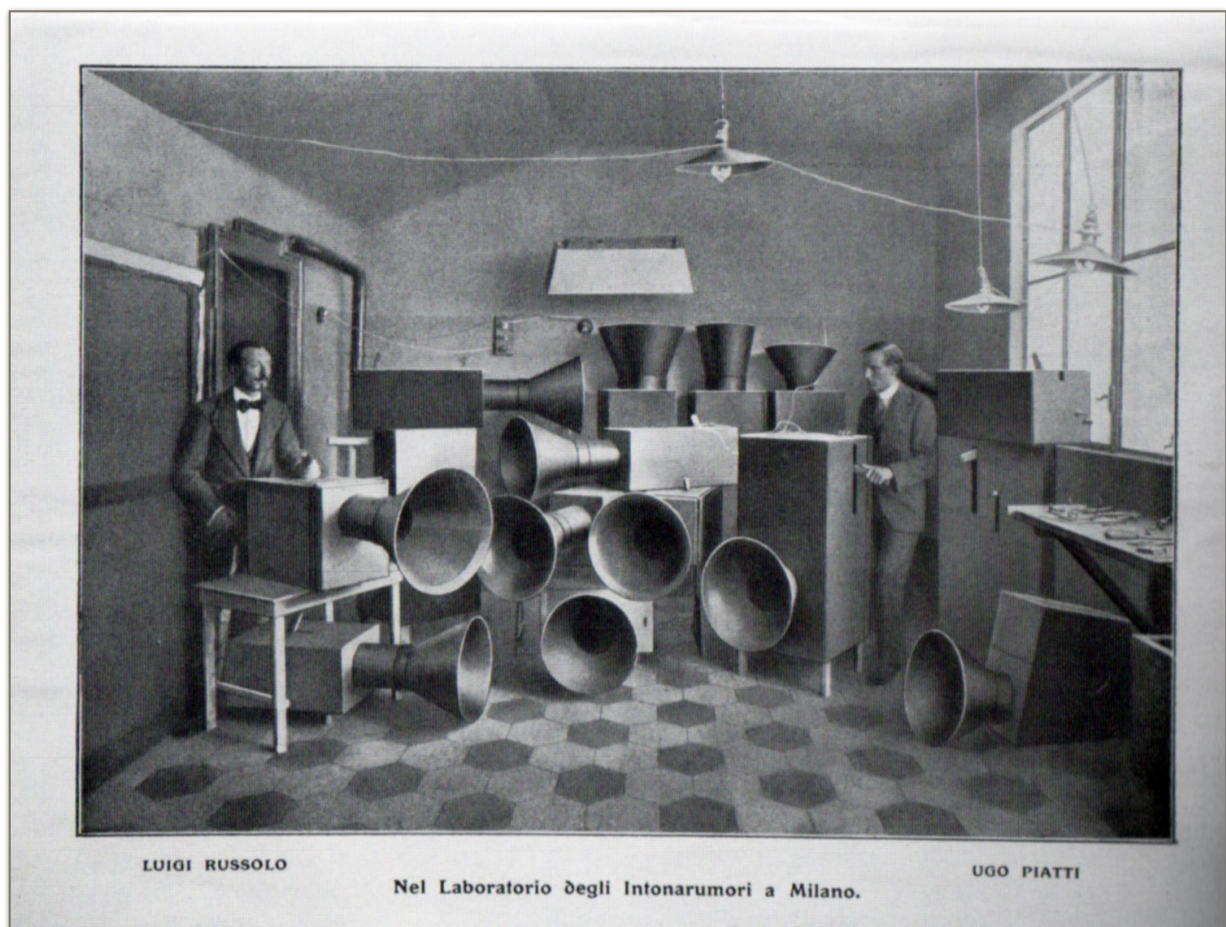


Figura 8: Luigi Russolo E Ugo Piatti, *Nel Laboratorio Degli Intonarumori A Milano* (1913)
Fonte: <[C2.Staticflickr.Com](https://www.staticflickr.com/246/2461111000_0000000000.jpg)>

2.2 John Cage e a música experimental

O músico John Cage além de ser um dos pioneiros em experimentalismos com o som, também foi um importante compositor contemporâneo. Os trabalhos que Cage desenvolveu contribuiriam com o diálogo entre música, dança, teatro e as artes plásticas. Aluno de Henry Cowell e do crítico Arnold Schönberg entre 1948 e 1953, uniu-se a Merce Cunningham e o artista plástico Robert Rauschenberg na *Black Mountain College* criando um núcleo experimental de Arte e Música. Mais tarde também se juntou a Jasper Johns, fazendo parte do grupo *Fluxus*, (emblemático movimento artístico da história da arte). Grupo este que pesquisou sobre os processos sofridos no campo das artes e da música, ou a interseção entre elas.

Segundo Cage (1974), quando fala sobre suas incursões na música experimental, acreditava que toda referencia da musical ocidental estaria em total acordo com as expectativas, com efeito, um tanto previsível, por parte do espectadores.

Cage em suas pesquisas estaria mais interessado nos sons ocasionais (incidentais), improvisados, inesperados, ou seja, ele estava falando do som do ruído ou o *Noise*.

Ele afirma que quando percebe que a música, como uma atividade separada do resto da vida, não entraria em sua mente e que as questões musicais não seriam mais questões sérias dentro da sociedade¹⁷. Entretanto, diz Cage, nem sempre foi assim. "quando eu estava me preparando para devotar a minha vida à música as pessoas distinguiam entre sons e barulhos" Eu segui Varèse¹⁸ e lutei pelos ruídos"¹⁹.

Dizia que outros músicos de sua geração fizeram o mesmo, citando a obra *ionisation* (1930) de Edgar Varèse, peça esta totalmente percussiva. Mesmo que anos depois este tipo de peça se tornasse utilizada centenas de vezes por outros artistas, mas que na opinião de Cage os sons produzidos de forma clássica seriam sons frios.

Em tempo, seriam parte de uma música moderna, os microtons ou os "ruídos gerados fora de tons" que não seriam naturalmente aceitos por grande parte do público, nesse sentido, dizia também que as pessoas faziam objeções a sons muito

¹⁷ Ferreira, 2006, p.330.

¹⁸ Edgar Varèse (1883-1965) havia definido muito cedo os parâmetros de uma nova ética da pesquisa musical. Ele queria que o rigor da pesquisa mantivesse uma firmeza artística desligada de qualquer teoria apriorística. Seu propósito é frequentemente citado, pois ficou famoso por ser visionário, que a ele somente se refere o estado de inquietude no qual foram jogados desde então os compositores. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/music/2010/apr/08/edgard-varese-national-youth-orchestra>> acesso em 5 nov.2015.

¹⁹ Ferreira, *op cit*, p. 330.

altos. “Elas têm medo de machucar seus ouvidos” ²⁰. Sobre a recepção que sua obra poderia causar ao público europeu Cage tinha certo receio de ser incompreendido:

Não queria que desse a impressão, nem mesmo para mim, de que fosse algo fácil de se fazer ou de uma piada”, lembra Cage; “queria que significasse algo profundo e que fosse algo com que se pudesse conviver”. Mas se sentiu encorajado após ver, em 1949, um série de pinturas de seu amigo e artista plástico Robert Rauschenberg, algumas todas em preto, outras todas em branco. Especialmente as pinturas branco-sobre-branco deixaram Cage fascinado “Rauschenberg dizia que, uma tela nunca está vazia”: nela se encontram poeira, sombras, reflexos; telas são espelhos do ar (CAGE apud HELLER, 2008, p.5).

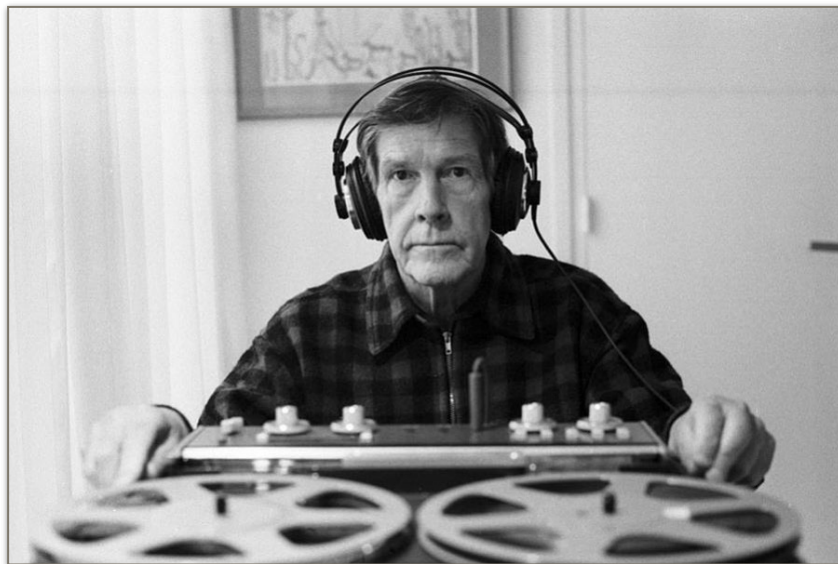


Figura 9: John Cage
Fonte: <Johncage.Org>

Portanto, do ponto de vista formal da *sound art* o trabalho de Cage se enquadra diametralmente nas discussões acerca do universo no campo expandido da arte, campo este que vários artistas flertaram a partir anos de 1960. Com o universo das artes plásticas em expansão, juntamente com as novas tendências contemporâneas da arte, Cage apropria-se de um objeto integrável, o não-som, ou o silêncio. Como citou Gaudenzi, Kahn descreve as estratégias que Cage utilizou para trabalhar o silêncio em suas obras:

²⁰ CAGE apud FERREIRA, 2006, p.331.

Segundo Douglas Khan, é preciso rever a obra de Cage sob o prisma de um abarcamento de todos os sons do mundo e de seu subsequente silenciamento. A mim, interessa a obra *Silent Prayer*, proposição pouco conhecida de Cage, quatro anos mais nova que a famosa 4'33". Enfático, Khan (2001, p. 158) ressalta que Cage seguiu uma estratégia que, "rejeitando a importância de uma composição conter ou não um som musical no processo, estendeu o campo da materialidade artística a todos os sons que cercavam a performance – isto é, mudando a produção de música do lado da ação para o da audição (GAUDENZI, 2008, p. 69).

A faceta mais especial que faz de John Cage um dos grandes inovadores musicais deste século, talvez seja o fato que Cage está em busca de uma "obra aberta".

"O trabalho deve estar aberto à vida, e isso resulta na criação de obras em que os passos do artista e os acontecimentos ocorram simultaneamente, sem que um interfira no outro" (CAGE apud FERREIRA, 2006).

Para conseguir isso Cage compôs sua música (experimental) usando técnicas aleatórias que determinam cada nota, cada ritmo e cada silêncio de suas obras. Assim, qualquer opinião pessoal do artista altera o trabalho, porque cada decisão é feita de forma aleatória. Cage diz que o que importa em sua composição é que o artista deixe aniquilar seu ego, para que as obras tornam-se menos "expressivas", a fim de que as emoções surjam não delas, das obras, mas das pessoas que escutam.

Cage, não satisfeito, expressa a idéia em suas peças como de uma "obra aberta", com suas composições (FERREIRA, 2006). Além disso, Cage vai ser um dos iniciadores do "*happening*", em 1952, promovendo um evento no *black mountain college*. Sobre a recusa em se dedicar a forma clássica de composição musical e o pensamento de Cage Labelle afirma:

O pensamento de John Cage refuta a clássica tradição pela qual a música clássica tradicional opera dentro de uma dialética representacional: a forma musical relaciona-se com um conteúdo expressivo e é um meio para a criação de uma tensão crescente[...] que fazem a incerteza algo positivo. Enquanto o argumento musical caracteriza e superdetermina a riqueza inerente ao som como interpretação de signos representativos, o trabalho aberto experimental chama por uma nova forma mental de colaboração com música onde a singularidade do momento acontece no ouvido do ouvinte (LABELLE, apud GAUDENZI, 2008, p.71).

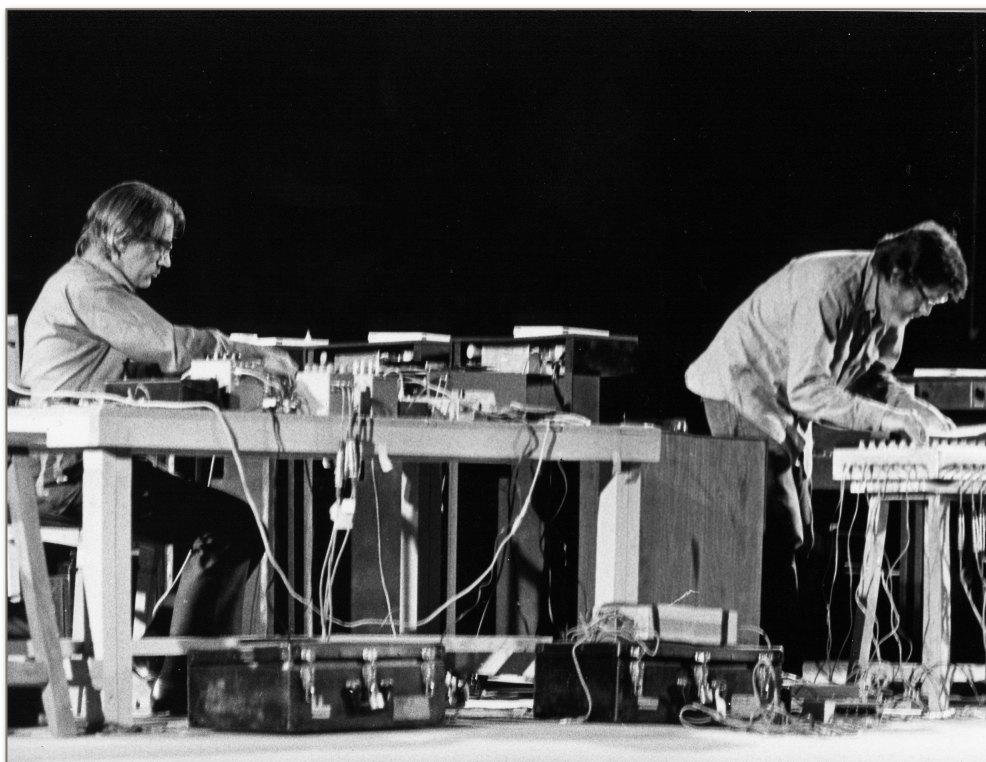


Figura 10: John Cage And David Tudor Performing In 1971
Fonte: <Lontanomusic.Com>

Em face ao fato de Cage se recusar em expressar sua músicas da forma tradicional, no livro *Música impopular* (2003) o maestro Júlio Medaglia descreve Cage como “o compositor que negaria a participar de qualquer movimento cultural nostálgica” (MEDAGLIA, 2006). Recusando-se a penetrar nos labirintos dessa crise técnica do período.

De fato Cage que era adepto das filosofias orientais, que o leva a percorrer caminhos que iriam desestruturar os conceitos musicais de forma conturbadora para os padrões da época. Cage que utilizava os instrumentos de forma totalmente “inusitada” diria até “pirotécnica” preparava seu piano (convencional) com tachinhas em suas cordas, borrachas e vários outros materiais com o intuito de gerar os ruídos, este “som” novo e até mesmo curioso fez parte de uma gama enorme das peças de Cage. Sobre a estratégia de Cage, chamada “paisagem imaginária” de 1939 o maestro Medaglia descreve:

Ele introduz nada menos que um ruidoso magnetofone em meio aos sonoros Stradivarius de um famoso conjunto novaiorquino e mais tarde compõe uma obra para doze aparelhos de rádio, cada um sintonizado numa estação diferente, os quais deveriam ser operados por “intérpretes” que aumentavam e diminuía

volume segundo as informações contidas na partitura. Se essa desvirtuação ou descaracterização do “som musical”, algo que os europeus sequer ousaram imaginar, traçava uma ligação entre a personalidade de Cage e a de um conterrâneo seu, Charles Ives, outras atitudes suas, de um desconcertante senso de humor o tornariam quase que uma reencarnação do moleque Erik Satie (MEDAGLIA, 1988. p.131).

Talvez a mais conhecida e emblemática das obras de Cage, 4’33” fosse capaz de trazer à discussão a arte do som, o som material, o intangível pelo universo da sensibilidade auditiva. Fora do universo imagético das representações pictóricas e que se coloca em total acordo com o objeto deste trabalho, o silêncio, em contraposição ao ruído, ao som incidente. Nesse sentido, a peça de Cage trabalha os sentidos do espectador despertando toda inquietação e ansiedade dos ouvidos, ávidos pela recepção do som emitido pelo piano e que, nesta obra específica, não acontecerá. A peça consiste em um pianista que adentra ao palco, posta-se ao piano, abre a partitura, no entanto durante quatro minutos e trinta e três segundos nenhuma nota será emitida. Evidentemente que algumas reações, parecidas com os experimentos de Russolo, em seu concerto dos ruídos, por parte da plateia, eventualmente ocorrerão. Cria-se um mal estar em que, após alguns instantes, provocariam alguns risos, toses, pequenos ruídos da própria plateia e até mesmo alguns protestos por parte da mesma.

Certamente, acreditamos que Cage queria com isso despertar no expectador sensações que os levam a ter consciência de seu próprio silêncio individual e coletivo, “sensações de incapacidade que o público teria em conviver em seu próprio mundo interior” (Medaglia, 1988). Remontando assim, os fenômenos que remetem à sensação de entrar em uma câmara anecóica²¹. Sobre o processo de incorporação do som, Kahn analisa as estratégias e os limites do Audível na obra de Cage:

Cage ocupou uma posição fundamental ao levar a estratégia do *avant-garde* até sua conclusão. Russolo iniciou esta estratégia onde os sons do mundo e *worldliness* foram incorporados retoricamente ou de fato na música para revigorá-los. Cage exauriu esta estratégia estendendo este processo de

²¹ Uma câmara anecóica (an-echoic, sem eco) é uma sala projetada para conter reflexões, tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas. Elas também são isoladas de fontes externas de ruído. A combinação de ambos os aspectos significa que elas simulam um espaço aberto de dimensão infinita, que é uma característica útil quando influências externas podem interferir nos resultados.

incorporação até o limite do todo audível, possivelmente audível ou miticamente audível [...] e ele formalizou a performance da música em um lugar onde ela pode ser dependente da audição pura (GAUDENZI apud KHAN, 2001, p. 73).

Nesse sentido, sobre o silêncio na obra de Cage, Heller diz:

Por outro lado, muitas vezes o que chamamos de silêncio nada mais é que um som tão suave (ou tão grave ou tão agudo) que mal o percebemos. De certa forma, foi o que ocorreu a Cage em sua famosa experiência na câmara anecóica (à prova de som) da Universidade de Harvard em 1950, quando ele lá entrou para ouvir seu tão almejado silêncio: ao invés porém de perceber finalmente o silêncio, Cage relata ter ouvido um som grave e outro agudo, descobrindo depois com o engenheiro responsável que o som grave era decorrente de seus batimentos cardíacos e da circulação sanguínea, enquanto o som agudo era decorrente de seu sistema nervoso. Sua primeira conclusão: o silêncio não existe, pois sempre há som (HELLER, 2008, p.4).

Esta dicotomia está presente na obra de Cage, da mesma forma que está presente nos embates da pós-modernidade. Assim como o silêncio contrapõe o ruído o som faz parte deste jogo da claro/escuro, dia/noite em que o artista trabalhou ao longo de sua carreira. Nesse sentido, Cage foi capaz de mostrar que o silêncio tem sua força, ele não é apenas a contraposição ao caos sonoro e sim um momento no qual é possível entender que existe um coração pulsante dentro de nós e por grande parte de nossa vida não o percebemos. O som está presente no universo e curiosamente não se propaga fora da atmosfera, talvez essa seja uma metáfora importante para se entender a *sound art*.

2.3 - Pierre Schaeffer – *La musique concrète*

Criador da música concreta, o compositor francês Pierre Schaeffer (1910-1995) estava entre os artistas mais visionários do pós-guerra na Europa; através da criação dos seus mosaicos abstratos de som. Schaeffer se separa totalmente da teoria musical convencional. Pioneiro de uma revolução sonora que continua a ressoar em toda a paisagem cultural contemporânea, mais profundamente, nas ranhuras do hip-hop e também na música eletrônica.

Nascido em 1910, Schaeffer não era um músico ou compositor, em vez disso foi trabalhar como engenheiro de rádio, quando fundou o estúdio eletrônico na Rádio e Televisão Francesa em 1944, começando assim suas primeiras experiências com o som. Esta última que acabaria sendo denominada de "música concreta", Schaeffer sempre trabalhou com fragmentos encontrados em laboratórios de áudio com registros sonoros, tanto de origem musical quanto de sons captados aleatoriamente no ambiente, reunindo assim suas primeiras peças (gravações) em fitas magnéticas, colagens de ruídos manipulados através de mudanças de tom, duração e amplitude. O resultado final anunciado por Schaeffer foi uma nova interpretação da forma musical radicalmente modificada pela sua interpretação e percepção. Em outubro de 1948, Schaeffer transmite pela primeira vez na rádio francesa, sua primeira peça sonora pública *étude aux chemins de fer*, sobre as ondas de rádio; muito embora a reação do público tenha variado em grande parte de descrença cômica à indignação genuína. Contudo, muitos outros compositores e intérpretes da época ficariam intrigados com o resultado obtido por Schaeffer, dentre eles estavam Pierre Henry, que em 1949 se juntou à equipe RTF (radiodiffusion télévision française), bem como futuros colaboradores como Luc Ferrari e Iannis Xenakis. (Olivier Messiaen também foi um dos convidados, trazendo com ele os estudantes Karlheinz Stockhausen e Pierre Boulez).

Em janeiro de 1948 Schaeffer começa sua pesquisa sobre os ruídos, que resultaria no *Études de bruits*, que daria início à música concreta. Palombini descreveu assim a gênese dos estudos de Schaeffer:

As técnicas empregadas envolviam variações das velocidades de gravação e reprodução, amostragem e edição de sons por manipulação do braço, fechamento em anel do sulco gravado, movimentação do disco em sentido

reverso, modulações de intensidade, fade-ins e fade-outs. Os corpos sonoros amostrados incluíam, em pé de igualdade: seis locomotivas com vozes pessoais, pára-choques e maquinistas regidos por Schaeffer na estação de Batignolles (a seguir combinados com sons pré-gravados de vagões em movimento); uma orquestra amadora respondendo à chamada afinativa de um lá de clarinete, ornamentado assim de fiorituras, na Sala Érard (a seguir combinada com improvisações pianísticas de Jean-Jacques Grunenwald, ao vivo, no estúdio); Boulez ao piano, em harmonizações clássicas, românticas, impressionistas e atonais de um tema dado (a seguir cortadas, retrogradadas e montadas). Encerrando a série, uma mixagem ad libitum de *objets trouvés* reunia a música de Bali, uma gaita americana e uma embarcação fluvial francesa em torno da voz de Sacha Guitry — que a tosse da radialista interrompera — num “exercício de virtuosidade nos quatro potenciômetros e nas seis chaves de ignição (PALOMBINI, 1999).

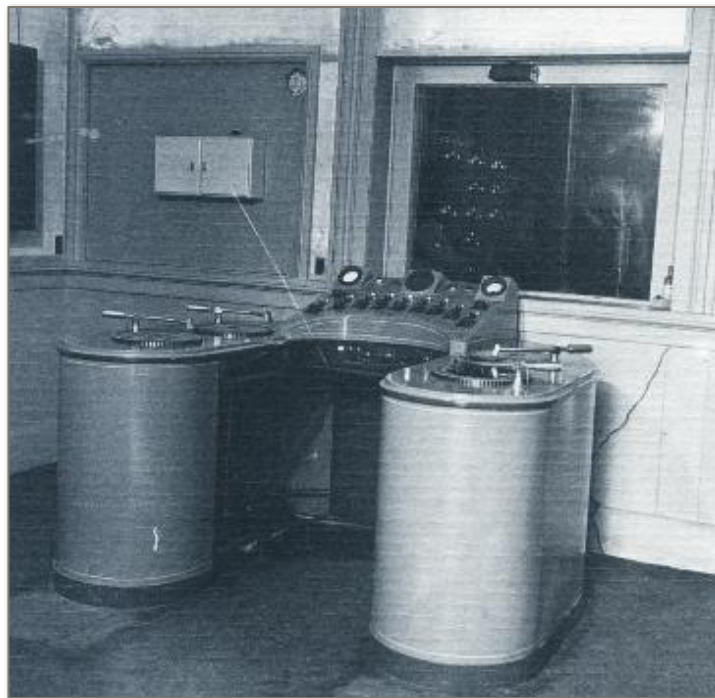


Figura 11: Cabine De Controle Do Studio D'essai
Fonte: <Ufrgs.Br>

Entretanto, essa nova mudança de paradigmas viria a transformar a experiência e a forma com que os artistas, compositores, produtores e espectadores receberiam o elemento sonoro. A relação da escuta humana estaria passando, definitivamente, por uma alteração nos padrões estéticos, e no se que refere à próprios corpos que as produziam, como relatou Iazzetta:

Durante milênios as pessoas aprenderam a ouvir sons que guardavam relações estreitas com os corpos que os produziam. Subitamente, toda a experiência auditiva acumulada em um longo processo de evolução da cultura musical é transformada pelo surgimento dos sons eletrônicos. A audição desses sons não revela as relações mecânicas, concretas e aparentes dos instrumentos acústicos tradicionais, já que estes são gerados através de processos elétricos, invisíveis à nossa percepção. São sons novos e extremamente ricos, mas ao mesmo tempo, conflituosos, já que vêm desvestidos de qualquer conexão com corpos ou gestos (IAZZETTA, 1997).

Em 1966, quando Pierre Schaeffer publica o *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines* (obra que constitui-se de sete livros), o resultado de uma pesquisa de mais de duas décadas em que busca desenvolver uma teoria que servisse de base para suas experiências em estúdio, na produção de *La Musique Concrète*.

Contudo, essa nova teoria, proposta por Schaeffer, fica conhecida como escuta reduzida (*écoute réduite*)²². Que consiste no exercício de ouvir o som em suas características acústicas perceptíveis, abstraindo suas relações com a fonte que as gera e também com outras referências externas ao som produzido.

Rodolfo Caesar em seu ensaio *círculos ceifados* explica em seu glossário a proposição de Schaeffer sobre este tipo de escuta:

Pierre Schaeffer propõe um exercício para a percepção dos critérios de matéria (espaciais) e os de forma (temporais) para a avaliação dos sons (os objetos sonoros). Este exercício de redução do campo perceptivo por eliminação das origens mecânicas ou referenciais dos sons consiste em enumerar nos mesmos apenas suas características conforme a uma "redução fenomenológica". Os sons são apreciados quanto às suas texturas, timbres, densidades de massa, calibre, perfis melódicos, dinâmicos etc. Tanto faz se um objeto sonoro seja produzido por um inseto ou uma porta: o que está em questão é sua granulosidade, sua duração, sua tessitura, seus perfis etc (CAESAR, 2008. p. 131).

²² Com a escuta reduzida propunha-se um desligamento dos sistemas culturais linguísticos e musicais, colocando em dúvida o paralelo entre música e linguagem. [...] Ao mesmo tempo, a busca do fenômeno sonoro em si colocava a percepção num outro tipo de condicionamento da escuta, tão paralisante quanto uma escuta do hábito ou a escuta natural. A consciência, ocupada com as sensações, não se reconhece como atividade da própria percepção, não percebe a si mesma, apenas o objeto. (Virilio, 2000, p. 26) De alguma forma, Schaeffer aponta a necessidade de uma certa prudência para a apreensão da escuta reduzida que almeja a essência, o em si, do objeto sonoro, quando escreve que "o excesso de penetração falseia a percepção." (OBICI, 2008.)

Não podemos falar do objeto sonoro de Pierre Schaeffer sem analisarmos, contudo, o fenômeno da acusmática²³. Nesse sentido, esse tipo de redução da escuta²⁴, com efeito, da retirada do caráter imagético não elimina os aspectos indiciais e simbólicos no fenômeno sonoro gerado através de uma execução, seja, escutá-lo em uma gravação no toca-discos, seja via radiodifusão.

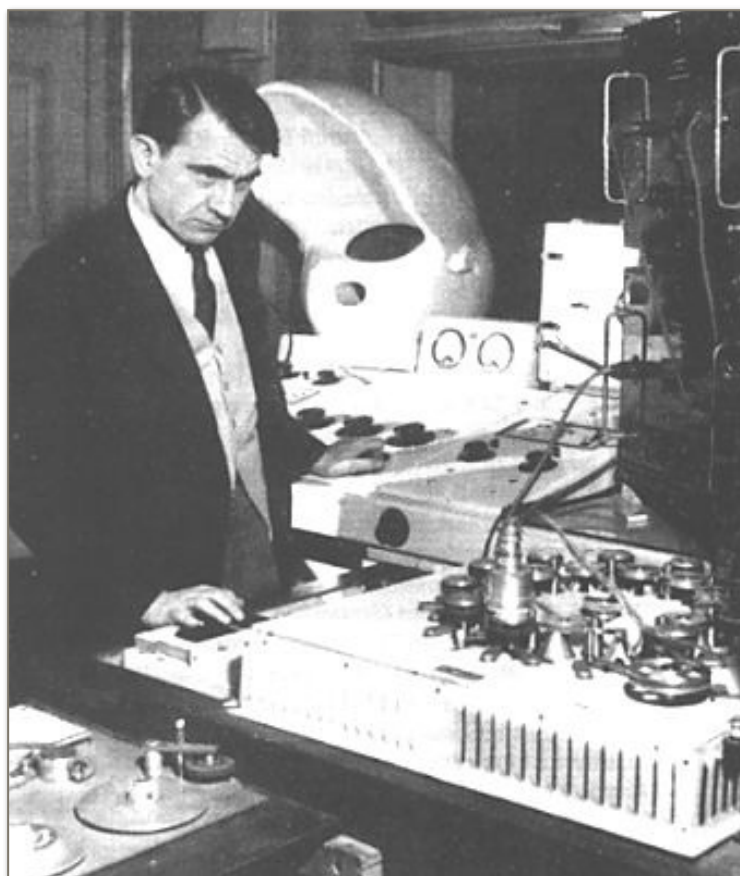


Figura 12: Pierre Schaeffer Ao Fonogênio Cromático (1953)
Fonte: <Rem.Ufpr.Br>

²³ A esta escuta Schaeffer refere-se como *acusmática*, ou seja, uma projeção sonora cuja procedência não é visível; um claro exemplo é do alto-falante, com o qual se pode ouvir qualquer som que seja (re)produzido sem ter a referência visual do causador do som ouvido, que pode ser originado de uma fonte que não se encontra no mesmo local onde é percebida, podendo proceder de alguma gravação ou transmissão. (MOREIRA, 2007)

²⁴ Mas para perceber, ou melhor, para a própria existência de um objeto sonoro, é necessário mais que uma redução acusmática, pois esse tipo de redução não elimina os aspectos indiciais e simbólicos do fenômeno percebido. Usando o exemplo de Schaeffer – escutar no toca-disco um som de galope de cavalo e escutar um galope de cavalo diretamente em seu local de execução, não modifica a detecção de som de galope de cavalo, pois “o cavalo não está menos presente na gravação (sem visão) que na foto (sem audição). A Acusmática não cria, *ipso facto*, o objeto sonoro”. (CAMPESATO apud, Schaeffer 1966. p. 268)

Portanto, segundo Campesato (2007) a fenomenologia sonora da acusmática não é capaz de criar as relações imagéticas, em tempo, como de um cavalo a galopar, apenas os processos cognitivos de *gestalt*²⁵ são capazes de inferir, e associar as relações contidas neste fenômeno produzido pela difusão do som em relação ao seu objeto.

Recentemente em uma entrevista o músico, compositor e produtor francês Jean-Michael Jarre se declarou influenciado pelos primeiros experimentos de Schaeffer, Jarre considera seu primeiro instrumento o gravador (*tape deck*).

Equipamento analógico que utiliza a fita magnética para capturar o áudio, mesmo princípio utilizado nos primórdios da *sound art*, tanto por Cage, quanto por Schaeffer. Uma vez que, devido à insipiência da tecnologia, não era possível a obtenção de aparato mais sofisticado para tal finalidade. Schaeffer buscou em sua pesquisa sonora, através de suas colagens, a sobreposição de sons, a mistura de várias fontes gravadas para produzir significado, de fato, embora Cage também já o fizesse. Entretanto, Schaeffer estaria mais interessado na difusão e no alcance de sua produção sonora.

Schaeffer consegue com isso dar um grande passo em direção a uma abordagem da música experimental, sempre buscando despertar no público os processos cognitivos, e experiências fenomenológicas e transcendentais que o som fosse capaz de despertar nos processos de escuta referencial (escuta natural).

²⁵ De acordo com a *gestalt*, a arte se funda no princípio da pregnância da forma. O importante é perceber a forma por ela mesma; vê-la como "todos" estruturados, resultados de relações. A *gestalt* após sistemáticas pesquisas, apresenta uma teoria nova sobre o fenômeno da percepção. Segundo esta teoria o que acontece no cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A hesitação cerebral não se dá por pontos isolados, mas por extensão. A primeira sensação já é de forma, já é global e unificada. O postulado da *gestalt* no que se refere às relações psicofisiológicas pode ser definido como: todo processo consciente, toda forma psicologicamente percebida, está estreitamente relacionada com as forças integradoras do processo fisiológico cerebral. Disponível em: <<http://www.psicologiamsn.com/2013/03/a-psicologia-da-gestalt.html>> acesso em 16/04/2015.

2.4 - Robert Morris – *Box with the sound of its own making*

Obra que pode ser considerada pioneira da *sound art*, e que ainda teria o poder de perturbar o conceito tradicional de escultura, a caixa com o som de sua própria autoria, *Box with the sound of its own making* (1961) (Figura 13) do artista minimalista Robert Morris. Objeto sonoro que consiste em um cubo de madeira, construído sem adornos ou detalhes, exibido em um pedestal (ou cubo branco) acompanhado por uma gravação dos sons produzidos durante a sua construção. Com duração de três horas e meia o áudio produzido pela escultura, não se nega ao ar de mistério romântico em torno da criação deste objeto de arte. Apresentando-o como uma peça resultante do gesto e do esforço feito pelo artista, talvez demorado, mas que por vezes indicasse ser de certa forma um processo tedioso.

Ao confeccionar a caixa ou “cubo”, Morris combina não só o objeto estético, mas também a obra de arte propriamente dita, resultante do processo de produção da peça de arte transferindo seu foco de um para o outro aspecto. Ou seja, do aspecto contemplativo ao aspecto sensorial, a imanência do seu cubo sonoro poderia facilmente transcender a pura contemplação por parte do espectador.

Nesse sentido, pode-se dizer que sob o ponto vista da própria denominação do objeto e da classificação dos gêneros artísticos formais, pergunto se não seria, antes de tudo, uma instalação ou um escultura?

Esta pergunta ficará em aberto, uma vez que como pudemos notar no início deste trabalho o processo de transformação, quando tratamos da arte, este se torna um processo fluído, e de difícil análise. Esta denominação estaria, inexoravelmente, sob o análise da crítica institucionalizada.

Talvez uma categoria na qual o cubo de Morris pudesse se encaixar, seria a de “esculturas sonoras”, mas acreditamos que devido à insipiência do termo (categoria) esta discussão pode nos desviar dos propósitos iniciais, desta forma, deixaremos esta análise para um segundo momento.

Sobre o “cubo”, a primeira pessoa, em Nova Iorque, que Morris convidou para ver a peça foi John Cage, como já apresentamos neste trabalho, notadamente foi um dos pioneiros a trabalhar as questões relacionadas ao som.



Figura 13: Robert Morris, *Box With The Sound Of Its Own Making* (1961)
Fonte: <Marahoberman.Com>

Cage ao ouvir a caixa de Morris teria sido paralisado pelo som, como o próprio autor recordou mais tarde "Quando veio a caixa, eu virei ele ... e ele não quis me ouvir. Cage sentou-se lá e ouviu durante três horas, e que foi realmente impressionante para mim. Ele apenas ficou ouvindo o som".

Portanto, temos neste objeto algumas convergências de linguagens artísticas, tanto a instalação, quanto à escultura ou até mesmo uma reedição do *ready made*. Todos estas ferramentas ajudaram para que a arte sonora tomasse corpo, enquanto o minimalismo pregava uma espécie de ausência de conceito. Morris estava uma passo à frente, o fato de utilizar o som como um elemento que fosse capaz de despertar a questão relacional, do objeto com o seu fruidor, nos leva a acreditar que isso fez de Morris o criador do que chamamos de conceito da *sound art*.

3. *Sound art* - O som como expressão do mundo contemporâneo

O que define exatamente o impacto do som nas artes do século XX e onde seria seu lugar no *avant-garde*? E qual é o significado do som em correlação com a música como uma forma de arte tradicional e também em relação ao ruído cotidiano, ordinário e envolvente? Existe um conjunto específico de características que qualificam de som ou o som é em si mesmo um parâmetro de deslocamento de acordo com as práticas e tecnologias auditiva específicas em um determinado momento? Curiosamente não há muita pesquisa acadêmica referentes a introdução do ruído na música. Nem há muitos trabalhos que lidam com a categorização de som e música em relação às qualidades extra-musicais ou musical em "novos" sons que nos rodeiam na era da eletricidade e eletrônica que poderiam nos ajudar a analisar como a novidade de "ruído residente" e "som significativo" foram introduzidas nos sistemas das artes anteriores à *avant-garde* (KAHN, 1999, tradução nossa).

O rompimento das barreiras físicas da arte na pós-modernidade, a ampliação deste campo de atuação e a não aceitação por parte de alguns artistas com o espaço das galerias tronam-se campo frutífero para a arte contemporânea. Principalmente na ampliação das sensações que determinadas obras sonoras proporcionavam aos espectadores.

O que chamamos de *sound art*, ou arte sonora, está diretamente relacionado ao trabalho dos artistas e movimentos que utilizaram o som como precursor na exploração de significados e de criação artística. Estes, estiveram ligados as linguagens exploradas entre as décadas de 1960 e 1970, como a instalação, o *happening* e a própria música experimental. Entretanto, este hibridismo na Arte esteve associado a diversas outras expressões artísticas, que incluem desde os *happenings* do grupo *Fluxus* até a experimentações musicais promovidas pelo compositor e teórico musical John Cage.

Contudo, esse trabalho não poderia deixar de citar os artistas, também pioneiros no campo audiovisual, Nam June Paik (1932-2006), as animações experimentais, de Norman McLaren (1914-87) e a "música visual" de Oskar Fischinger (1900-67).

O movimento *Fluxus*, que tinha raízes no dadaísmo original, dentre alguns nomes destaca-se o poeta sonoro, Raul Hausmann (1886-1971), havia também semelhanças perceptíveis entre os eventos do *Fluxus* e os *Happening* de Claes Oldenburg e Jim Dine (1935-). Ainda que estas incursões quase sempre se baseassem em questões conceituais, políticas e filosóficas.

Grande parte destas ações derivavam da obra e da filosofia do compositor John Cage que, por sua vez, era ligado aos primeiros neo-dadaístas, como Robert Rauschenberg. A ideia era desfocar a mente do espectador, dentre outras afirmações John Cage dizia que “o artista não cria uma obra separada e fechada, mas, sim, algo que torna o espectador mais aberto, mais consistente de si mesmo e de seu ambiente”²⁶.

Cage ainda diz: “nova música, nova audição. Não uma tentativa de entender o que está sendo dito, porque, se algo estivesse sendo dito, os sons teriam a forma de palavras, mas penas uma atenção à atividade dos sons”²⁷.

A arte sonora estava intimamente ligada, em seu início, às práticas musicais experimentais, bem como, ao universo da arte em seu campo expandido. Sendo possível notar que cada vez mais os artistas plásticos e músicos estariam se utilizando da *sound art* para realizarem seus projetos. A medida que a arte começa a utilizar dos diversos sentidos humanos a visão não é mais o ponto chave na relação com o espectador. E a vanguarda²⁸ soube muito bem se utilizar do som, deste novo elemento, para expandir as linguagens artísticas da época, até então pouco exploradas, como afirma Kahn:

Ao longo do livro é a vanguarda artística que estrategicamente responde aos desafios tecnológicos para introduzir os chamados elementos extra musicais sonoros, com a intenção de expandir as formas de arte tradicionais e produzir uma fusão entre som, música e ruído extra musical. Dois movimentos, especialmente, a “poesia simultânea do Dadá”, que qualifica o ruído em *bruitism*, e a declaração do futurista em *The Art of Noise* (1913) por Luigi Russolo (que em contraste e resposta a Hermann Helmholtz - rejeitou a distinção de som e ruído) têm, em paralelo, se apropriou de ruído como um elemento da música. Estes movimentos finalmente cortaram o solo a partir das posições anteriores no século XIX que dividiram o som e música (KAHN, 1999, tradução nossa).

Contudo, neste novo campo de sensações – a audição – tornou-se a esfera do sentido mais explorado pelos artistas da *sound art*, artistas estes que se apropriaram do som como elemento constitutivo da obra produzindo uma espécie de ambiente

²⁶ CAGE apud, FERREIRA, 2006.

²⁷ *Ibid*, 2006.

²⁸ Kahn trata aqui da “vanguarda original”. Mais especificamente dos artistas que atravessaram o século 19 para o século 20. **Noise, Water, Meat: a History of sound in the Arts**. Cambridge London, The MIT Press. 1999.

espacial. Isso propicia que o som projetado nas obras sonoras se integrassem ao conceito não só da instalação artística, mas de diversas outras linguagens da arte. A manipulação da tecnologia e a difusão do som em instalações artísticas vem sendo largamente utilizadas em exposições de arte, embora seja praticamente impossível citá-las todas neste trabalho.

Portanto, em meados da década de 1960 e 1970 a *sound art*, como foi denominada, utilizou-se de diversas expressões e linguagens da arte, dos gêneros fronteirícios da música experimental, da arquitetura, da escultura e da instalação.

Nesse sentido, algumas das emergentes expressões, como o *Happening* e a instalação artística davam sua contribuição ao mundo das artes plásticas. Desde então o som se tornou-se uma ferramenta indispensável para dar vida as inúmeras produções dos artistas contemporâneos que utilizaram-se dessa linguagem para a realização do mergulho proposto em suas performances.

O campo ampliado e as barreiras físicas que a arte contemporânea ultrapassara, com efeito, a ampliação deste campo de atuação e o rompimento por parte de alguns artistas com o espaço das galerias, tornaram-se um campo frutífero para a arte sonora ampliassem as sensações que estas obras seriam capazes de proporcionar aos seus espectadores.

Entretanto, dentro deste contexto, é preciso ressaltar que a arte sonora invariavelmente utiliza-se de ferramentas eletroeletrônicas, digitais e até mesmo nos dias atuais, de dispositivos virtuais para produção de seu conteúdo. Desta forma, a arte sonora se insere dentro do contexto da arte contemporânea e absorve todo o aparato, bem como, o seu discurso. Estes artistas utilizam a tecnologia sonora com o objetivo de viabilizar aos conceitos propostos em suas produções. As diversas possibilidades de manipulação do som estão a trabalho não só da espacialidade e difusão no espaço em que se apresenta, mas principalmente, tornando-se objeto central dos trabalhos.

Como observou Iazzetta “com o advento da eletricidade e da eletrônica, mais e mais passamos a ouvir e conviver com sons provenientes de corpos invisíveis contidos nos circuitos de sintetizadores, *samples*, gravadores magnéticos e computadores”.

Durante milênios as pessoas aprenderam a ouvir sons que guardavam relações estreitas com os corpos que os produziam. Subitamente, toda a experiência auditiva acumulada em um longo processo de evolução da cultura musical é

transformada pelo surgimento dos sons eletrônicos. A audição desses sons não revela as relações mecânicas, concretas e aparentes dos instrumentos acústicos tradicionais, já que estes são gerados através de processos elétricos, invisíveis à nossa percepção. São sons novos e extremamente ricos, mas ao mesmo tempo, conflituosos, já que vêm desvestidos de qualquer conexão com corpos ou gestos (IAZZETTA, 1997, p. 2).

O surgimento do campo ampliado de sensações trouxe o espectador para dentro da obra e o inseriu no contexto da mesma, criando uma quarta dimensão²⁹ (a auditiva), a obra de arte não mais desperta apenas a contemplação visual, tampouco a simples apreciação estética tangível pelo universo ocular.

Este hibridismo característico da arte sonora juntamente com outras vertentes artísticas, a partir dos anos de 1960, se firmou de forma definitiva. Uma vez que, o advento da tecnologia também serviu para multiplicar o pioneirismo nas artes visuais e o experimentalismo dos trabalhos da arte sonora. Podemos dizer, com bastante margem de acerto, que o aspecto imaterial da *sound art* é o que desencadeia os processos cognitivos, imagéticos e em alguns casos táteis. Como podemos confirmar através do texto de Worby:

Som é uma coisa muito estranha. Na verdade, não é algo "material", porque ele não tem substância ou massa discernível. Na verdade, é um processo, um processo complicado de partículas em movimento, de objetos em movimento, de ar em movimento e, às vezes, os líquidos em movimento. Você não pode se apossar dela, você não pode tocá-lo, você não pode senti-lo em sua mão. Não é uma "coisa". Coisas fazer sons, e as coisas têm de mudar-se para produzir o som, mas os sons não são definitivamente coisas. ...”É como os gestos complexos feitos pela mão, punho e braço de um calígrafo; há movimentos, o tempo passa, algo acontece. Mas onde gestos de um calígrafo deixar uma marca no papel, um resíduo físico que pode ser visto, o som move o ar e não deixa nada para trás. Um som se desenvolve em seu próprio tempo e, em seguida, ele se foi para sempre. Apenas uma memória sobrevive. E a memória desaparece rapidamente (WORBY, 2006).

²⁹ Com base no universo das artes plásticas, a altura, a largura e a profundidade. Neste caso, o som poderia ser considerado a 4ª dimensão da arte.

A partir dos anos 1960, muito comparada à estética do movimento dadaísta e mais tarde da *Pop art*, surge a *performance art* ³⁰, termo utilizado para denominar os movimentos que trabalharam com as atividades artísticas temporais, como o teatro, a música, a poesia e a dança. Dentre os grupos que se destacaram está o *Fluxus*. Criado originalmente pelo artista George Maciunas para ser título de uma revista que iria publicar textos de importantes artistas da época, este grupo recebeu adesões principalmente das artes visuais e da música. O grupo *Fluxus* tinha como foco contestar as fronteiras da arte, assim como produzir música experimental, e foi fortemente caracterizado como um movimento anárquico coletivo, muitas vezes radical. À medida que as artes começam a se utilizar dos diversos sentidos humanos, a visão não é a única a experimentar as obras sonoras produzidas, como disse Iazzetta sobre o caráter abstrato do som.

Justamente porque o som é abstrato, intangível e etéreo [...] a experiência visual de sua produção é algo crucial para que, tanto os músicos quanto a audiência, possam situar e comunicar o lugar da música e do som musical dentro da cultura e da sociedade[...] A música, apesar de sua etereidade sonora, é uma prática corporal, como a dança ou o teatro (IAZZETTA, 1997 apud LEPPERT, 1993).

Essa apropriação da arte, que utiliza o som como elemento constitutivo da obra, produziu uma espécie de ambiente propício, projetando o som de forma a integrá-lo à ideia de instalação e de movimentos como fez o próprio *Fluxus*. A manipulação da tecnologia e a difusão do som em instalações artísticas denominadas de *sound art*, desde meados dos anos 60, já estariam sendo largamente utilizadas em exposições de arte. Embora seja praticamente impossível citá-los todos aqui neste trabalho, apresentamos alguns dos mais expressivos artistas contemporâneos que trabalharam essa linguagem da arte.

Dentre os artistas que utilizam a linguagem da arte sonora, destacamos a importante dupla canadense Janet Cardiff e George Bures Miller, que dentre suas instalações mais conhecidas estão *Feedback* e *The forty Part Motet*, esta última está montada no Brasil, no museu de arte contemporânea Inhotim (além do MET em nova York), Robin Minard e sua instalação sonora chamada: “*Soundbits*” (Figura 14 e 15), que utiliza-se de 576 micro alto-falantes fixados em uma parede, o artista sonoro

³⁰ Manifestação artística caracterizada pela combinação entre teatro, música, poesia e vídeo, estão intimamente ligadas aos movimentos de vanguarda. Dentre os principais artistas deste movimentos está o francês Yves Klein.

capixaba Paulo Vivacqua (Figura 16) seguido pelo artista alemão Rolf Julius³¹ (Figura 17).

Um dos indícios que pudemos perceber é que, a *sound art* muitas vezes foi mal interpretada e confundida como música experimental. Sobre este aspecto na obra de Cage, Labelle e Kahn, embora enalteçam sua obra, divergem em sua "forma e conteúdo".

Para Brandon Labelle, essa composição também vai desempenhar papel específico no desenvolvimento de uma arte sonora. De formas distintas, Khan e Labelle vêem a obra de Cage ora de forma elogiosa, ora de forma crítica. Para Khan, Cage fez movimentos que passaram do *all sounds* a uma situação de *always sounds*. A afirmação de Cage sobre sua experiência na câmara Anecóica é famosa. Para Khan, ao afirmar que o som é um estado contínuo, Cage desmistifica a potência estética do evento sonoro em favor desse estado contínuo de imersão, que seria, na visão de Khan, uma espécie de silenciamento total (GAUDENZI, 2008, p. 69).

Desta forma, é frequente notar esse tipo de embate, evocando a dicotomia do som/silêncio, talvez pelo fato que a arte sonora é muito explorada em alguns trabalhos de músicos graduados, eles transitam entre o universo da música e da arte, sem no entanto tratarem especificamente dos conceitos da arte. Diferente da forma como os músicos tratam a arte sonora, um exemplo dessa questão seria o fato de como os artistas plásticos apropriam-se da linguagem do som para produzirem suas instalações. A análise tem como base os aspectos que dizem respeito a construção das obras, como analisou Campesato:

É notável que boa parte das produções em arte sonora se realizam na forma de instalações e esculturas sonoras em que a construção da obra ocorre em conexão com o seu próprio espaço de existência. Portanto o espaço adquire importância vital na maior parte dessas produções que atuam não como agente de delimitação da obra, mas como elemento integrante da mesma. Além disso, deve-se notar que o ambiente em que ocorre a maior parte dos trabalhos de arte sonora difere muito mais neutros [sic] como as salas de concerto de música e aproximam-se muito mais de ambientes com uma conotação mais ligada à plasticidade como galerias de arte, museus e espaços alternativos (CAMPESATO, 2007, p.123).

³¹ Um dos mais importantes artistas sonoros da Europa, encontra-se no anexo II uma entrevista sobre sua obra.



Figura 14: Robin Minard, *Soundbits* (2002)
 Fonte: <Robinminard.Com>



Figura. 15: Robin Minard, *Soundbits* (Detalhe)
 Fonte: Fonte: <Robinminard.Com>

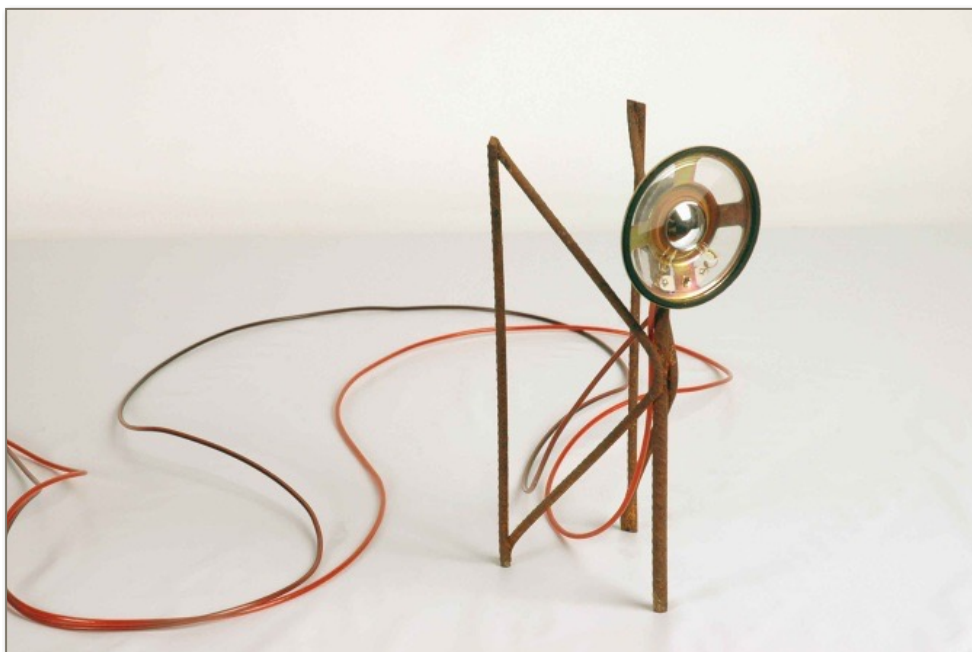


Figura 16: Paulo Vivacqua, *Anjo* (2007)
Fonte: <Paulovivacqua.Com>



Figura 17: Rolf Julius, *Cloud* (2007)
Fonte: <Galeriethomasbernard.Com>

Um exemplo do dinamismo espacial da arte sonora está em uma das mais emblemática obras pesquisadas neste trabalho. Exposta no centro de arte contemporânea Inhotim, em Minas Gerais, a instalação *Através* obra que, em um primeiro momento, pode ser questionada com relação a pertencer ou não à categoria da arte sonora. Contudo, o que nos levou para classificar a instalação de Cildo Meireles (1948-), como tal foi o aspecto de como a obra gera significado artístico diante de seu espectador, este último que absorve o mix de sensações ligadas aos sons produzidos pela instalação. A produção do som incidente em *Através* desperta em seu público sensações geradas pela *sound art* de forma plena, sobre incursão de Meireles sob os meandros do ruído Grando disse:

A profecia cagiana é a escuta. Uma escuta livre e não determinada previamente que se dá no encontro. Para essa escuta, a sonoridade esgarça o campo musical: é mister que ela seja um objeto plástico presente e visual, evento instalado no trabalho. [...] John Cage é um dos elos que ligam as artes visuais à sonoridade, inclusive à composição concreta e ao experimentalismo da arte conceitual (GRANDO, 2016, p. 9).

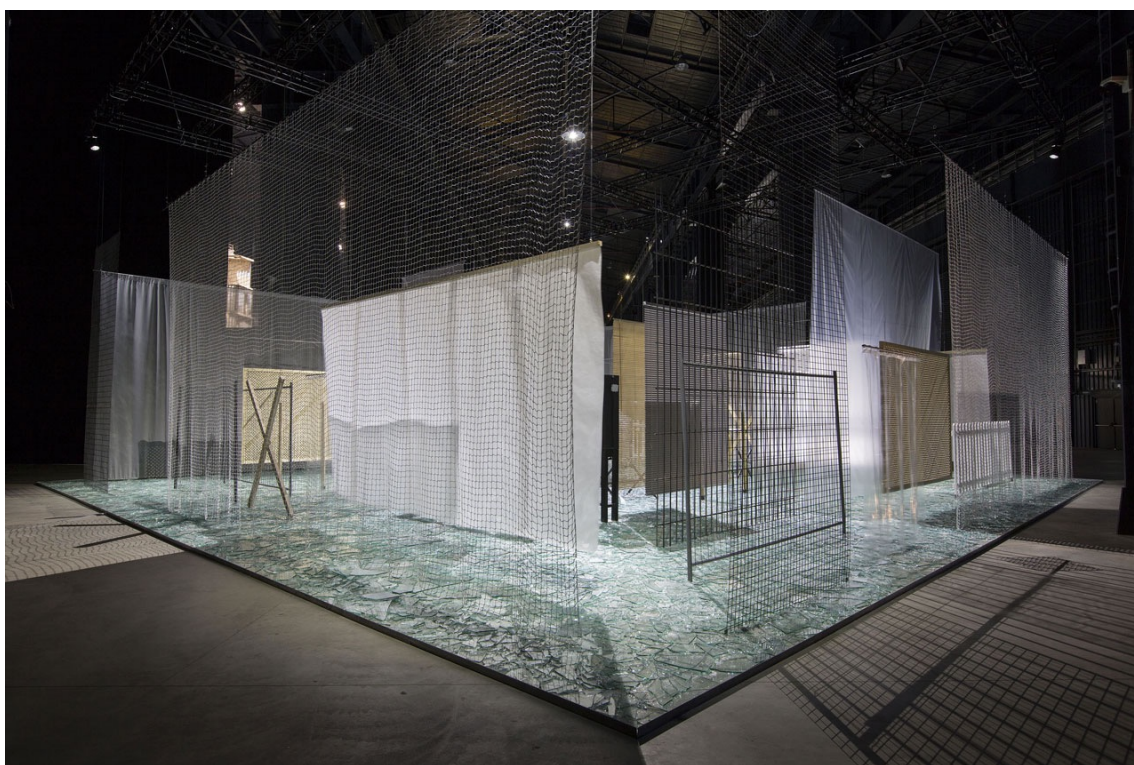


Figura 18: Cildo Meireles, *Através* (1983-89)
Fonte: <[Http://Www.Inhotim.Org.Br](http://www.inhotim.org.br)>

Na entrada da instalação podemos notar um barulho alto, insistente e contínuo, ruído este capaz de causar incômodo. Entretanto, quanto mais nos aproximamos do centro da instalação maior torna-se o desconforto. A proposta da instalação de Meireles materializa-se através de quilos e mais quilos de vidro quebrado em toda extensão de seu piso. Um enorme berço de cacos de vidro. Que levam seu espectador a acreditar que houvesse acabado de acontecer uma explosão, devido a cena caótica formada pelo ambiente hostil e intimidador. Percorrendo os corredores laterais da instalação pode-se perceber um enorme bola, bem ao centro, cercada de vidros por todos os lados e todo tipo de material, madeira, ferro, arrames, papel e plástico. Ao se aproximar do centro da instalação é possível notar a bola, que em um primeiro momento poderia se tratar de um adesivo, tipo durex, mas que se tratava de papel celofane que compõe o núcleo, por assim dizer, da obra *Através*. (Figura 18)

Uma analogia possível, tangencial, que nos interessa, é que a obra de Cildo Meireles estabelece convergências com a obra *Napoli Rectangle* (Figura 19) de Carl Andre. Nesse sentido, podemos dizer que a arte sonora surge nas duas instalações de forma incidental, a ideia inicial desta pesquisa tem-se a hipótese que a arte sonora necessita, em alguns casos, da participação do público em contato com a obra instalação. Portanto, a medida em que o espectador se movimenta pela instalação, o som produzido pelos passos (nas duas obras) desencadeando os processos fenomenológicos, as relações e sensações características da *sound art*. A topologia do som na obra de Meireles, segundo Grandó, pode ser compreendida como uma espécie de "ação expansiva do som" como podemos observar.

O princípio de indeterminação de construção sonora proposta por Cage é um efeito de especial importância para artistas como Cildo Meireles, cujos trabalhos pensados e projetados criam sua topologia, solicitando a ação expansiva da sonoridade (GRANDÓ, 2016, p. 9).

Nesse sentido, os ruídos e sons incidentais produzidos por *Através* criam a ideia de que o som produzido pela ação do público na instalação faça parte da experiência proposta pelo artista. Da mesma maneira pela qual na instalação de Carl Andre o som produzidos pelas placas de metal são capazes de gerar determinadas sensações características da *sound art*. É possível percorrer as duas instalações, reproduzindo o som dos materiais utilizados pelos artistas, criando a ideia que o som gerado pelo caminhar sob os materiais é parte do trabalho. Ou seja, o trabalho tanto de Meireles quanto o de Andre necessitam, previamente, de serem "tocados" pelo

seu espectador. Sob este ponto de vista, e paralelo a este aspecto das obras, nos damos conta que a proximidade com os materiais é inevitável. E quanto mais temos contato com os elementos constitutivos destas instalações, maior realiza-se o fenômeno que a *sound art* propõe, de gerar significado através do som, ou ainda apenas "desfocar a mente" do espectador para outras questões, como apontado na fala de Cage. O ruído produzido pelas obras não podem ser ajustados através da distância entre os objetos, seja o vidro, quanto as chapas de metal no chão, não existem artifícios ou suportes tecnológicos que permitam ajustar o volume do som. Estamos neste caso, inexoravelmente convocados a termos uma experiência sensorial com o som produzido pelas duas instalações, talvez essa seja uma condição (ou estratégia), ainda que não seja a ideia inicial do artistas, para realização da fruição dos espectadores destas obras.

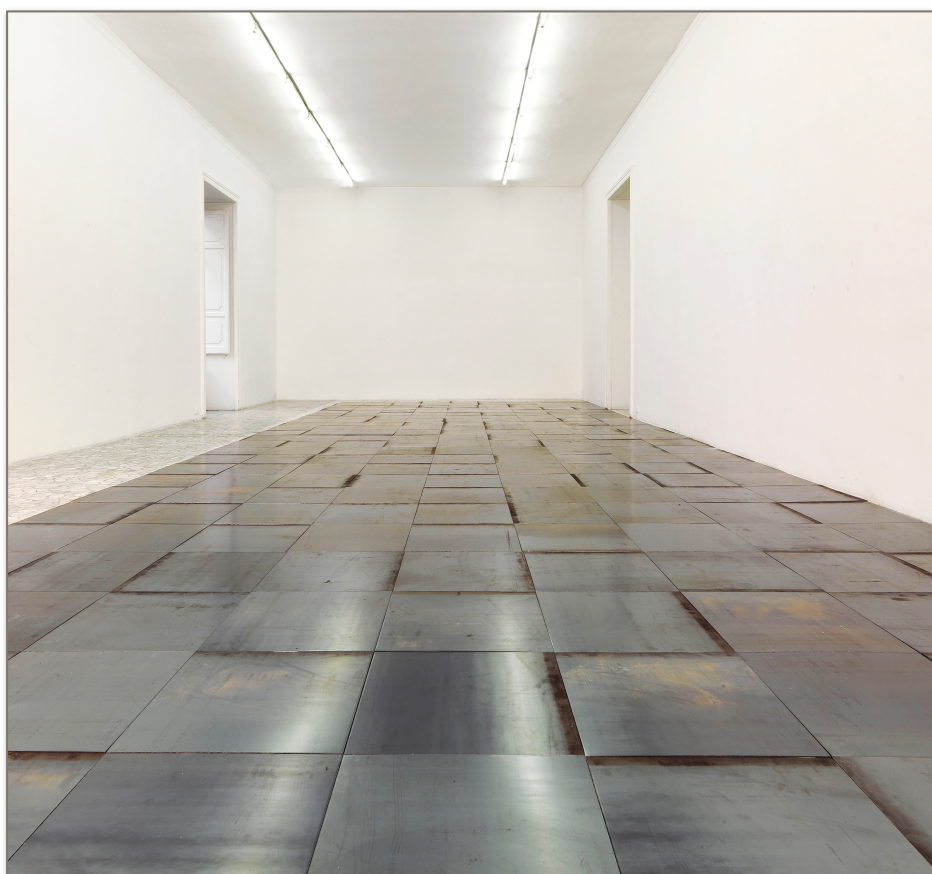


Figura 19: Carl Andre, *Napoli Rectangle* (2010)
Fonte: <Palazzobembo.Org>

3.1 - Estudos de caso:

3.1.1 - Louise Lawler – *Birdcalls* (1972)

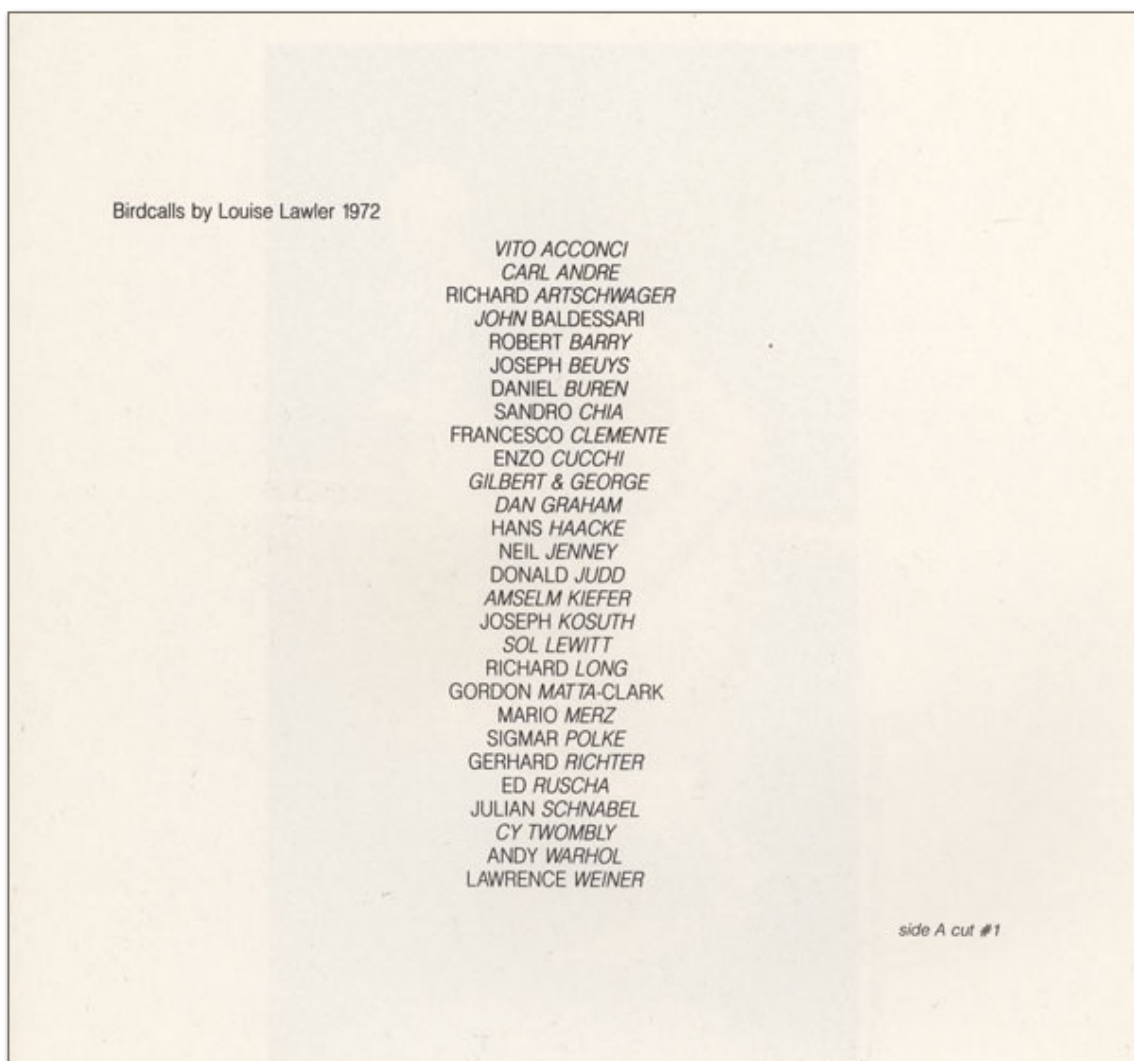


Figura 20: Louise Lawler, *Birdcalls* (1972)
Fonte: <Ubu.Com/Sound/Lawler>

Não poderíamos falar de Louise Lawler sem antes discorrer um pouco sobre sua importante carreira, esta que teve início no final de 1970. Fotografou quase todos os grandes nomes do mundo da arte, desde a escultura *Perseus com a cabeça de Medusa* de Antonio de Canova (Séc. 18) a uma das imagens mais emblemáticas imagens da *Pop art*, *Brillo Box* (1960) de Andy Warhol. Suas fotografias são muito mais do que meras imagens de outras imagens.

É interessante a apropriação que Lawler faz da arte, talvez isso tenha contribuído para torná-la uma das mais importante artista de sua geração, suas obras a colocaram bem no centro do debate que começa em 1960, com a teoria institucional da arte e a ideia de que os museus estariam longe de serem espaços neutros.

Logo em sua primeira exposição dá mostras que suas estratégias farão, em um momento posterior de sua carreira, que se torne uma artista muito a frente de seu tempo:

Na sua primeira exposição oficial, uma colectiva no *Artists Space* em 1978, não apresentou qualquer peça sua. Pediu que lhe fosse cedida uma pequena pintura de 1883 de um cavalo de corrida e montou-a numa parede na galeria, sobre parte de um envidraçado. Colocou depois dois projectores de luz: um por cima da pintura, apontado em direcção ao espectador e impedindo a sua correcta visualização, e outro em direcção à janela, projectando essa forma no prédio em frente, sugerindo a quem passa na rua que algo notável poderia estar a acontecer no andar da galeria. Para além de sublinhar um ato de apropriação, a sua intenção era apresentar uma peça num contexto diferente, com um significado diferente. Uma pintura antiga seria algo estranho para ser exibido num espaço como o *Artists Space*, normalmente habituado a receber arte pós-moderna (DUARTE, 2011).

Em 1972, Lawler produz uma instalação sonora chamada *Birdcalls* (Figura 20), peça sonora que consistia em uma gravação em áudio de sua própria voz fazendo a leitura (uma espécie de chamada) de uma lista contendo 28 nomes de importantes artistas contemporâneos do sexo masculino. Nomes como, dos artistas: Carl Andre, Andy Warhol, John Baldessari, Donald Judd, Vito Acconci, Sol Lewitt, Joseph Beuys, Dan graham, Ed Ruscha, Lawrence Weiner, Hans Haacke, Richard Long, Joseph Kosuth dentre outros.

Louise Lawler o fez de maneira jocosa e até mesmo, em certo sentido, “ridicularizando” os artistas citados em sua instalação, uma espécie de canto desafinado e estridente simulando diversas “vozes” de pássaros.

Gravado e mixado pelo compositor Terry Wilson, *Birdcalls* foi instalada pela primeira vez como parte da exposição do grupo *A Pierre et Marie: exposition Une en travaux* (1984), em uma antiga igreja abandonada em Paris.

Lawler apresentou publicamente *Birdcalls* pela primeira vez em 1981, quando, como previsto por Douglas Crimp, a Documenta 7 (1982) seria epicentro de discussões críticas acerca do mundo da arte, tocando o gênero de questões que Lawler pretende alcançar em *Birdcalls*. A publicação *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New Museum of Contemporary Art, New York; David R. Godine, Boston, 1984), reúne um conjunto de textos que revelam uma unidade entre críticos e teóricos como Douglas Crimp, Hal Foster, Martha Rosler, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, entre outros, na “luta” contra o modernismo e impulsiona o crescente pensamento pós-moderno à luz dos desenvolvimentos da arte contemporânea no campo do cinema, vídeo, fotografia e novas formas de comunicação. Colaborando com Brian Wallis, Lawler foi responsável pela seleção e disposição das imagens para essa publicação (DUARTE, 2011).

A partir desta primeira interação, onde Lawler instala o trabalho sozinha, *Birdcalls* foi concebido como um conjunto de peça de áudio acompanhado de uma lista de nomes de artistas citados e exibidos no espaço onde o trabalho é apresentado.

Um aspecto interessante da obra de Lawler é que ele pode ser instalado no contexto da galeria (como é o caso de onde ela está instalada atualmente, na galeria Dia: Beacon), tanto em público, como no ano que ela foi apresentada pela primeira vez. *Birdcalls* também foi publicado na revista de áudio *Tellus*,³² (anexo IV) veiculada em fita cassete e distribuída via correios.

A revista *Tellus* ficou disponível durante os anos 1983 e 1993, a revista lembrava que a mobilidade do som (e a *Sound art*) é, em parte, o que torna o trabalho tão interessante. Pois o som pode viajar, movimentar e trabalhar em uma série de espaços, redes e fendas não o isolam dos outros meios artísticos.

Nesse sentido, o trabalho Lawler não aparece apenas zombando da idéia de individualidade sobre a qual a arte contemporânea construiu seus objetivos, mas principalmente como a artista adota claramente nesta obra uma postura extremamente feminista.

³² Disponível em: <<http://radionouspace.net/index.php/tellus-audio-cassette-magazine/>> acesso em 25/06/2015.

De acordo com a artista britânica Stacey Allan (2009)³³, Lawler "lembra *Birdcalls* como uma resposta instintivamente antagônica ao reconhecimento do nome dos artistas citados em seu trabalho, seus contemporâneos do sexo masculino, e que a história da arte privilegiou muito poucas artistas da sua época". Não é atoa que *Birdcalls* recebeu o apelido de "*Patriarcal Roll Call*".

Desde o início da década de 1970, Louise Lawler criou obras que expõem as condições econômicas e sociais que afetam a recepção da arte, o que torna esta instalação uma referência da *sound art*, de certa forma precursora desta linguagem.

Contudo, é nítido discurso de Lawler na instalação *birdcalls*, ela discute a relação da crítica institucional e o lugar em que ocupa os artistas (homens) dentro na história da arte. Para ela a academia sempre se utilizou de critérios machistas, consequentemente, privilegiando os artistas do sexo masculino em detrimento as artistas mulheres que também pleiteavam conquistar tal espaço dentro da arte contemporânea.

Desde o início da década de 1970 a artista produziu obras que exploram as condições econômicas, políticas e sociais que afetariam a recepção da arte.

Este trabalho direciona a atenção para posições de autoridade artística e da dita "cultura dominante", que iria derrubar as estratégias de apresentação que ajudaram a moldar seu conceito em relação a uma obra de arte.

Louise Lawler não tinha pretensões de se tornar num expoente da arte feminista, entretanto, torna-se pioneira da *sound art*, ainda que esta incipiente denominação não fizesse parte do mundo da arte. Criando uma das primeiras instalações de *sound art*, no qual acreditamos que estabelece relações diretas com nosso objetivo. O fato de *Birdcalls* se "materializar", através de manual, em forma de cartaz (lista de chamada) mostra que a arte sonora invariavelmente se utiliza de suportes, estabelecendo assim relações imagéticas necessárias. Outro aspecto importante é o fato da artista encontrar no som argumento que viabilizaria, não só questões ligadas a discussão acerca da arte do período, mas essencialmente, na criação de conceitos e linguagem artísticas trabalhados pela *sound art* até os dias atuais.

³³ ALLAN, Stacey. **Role Refusal: On Louise Lawler's Birdcalls**. Afterall journal. 2009. Disponível em: <<http://www.afterall.org/journal/issue.20/lawler>> acesso em 5/06/2016.

3.1.2 - John Wynne – *Installation for 300 speakers, pianola and vacuum cleaner* (2009)

Premiado artista da nova geração, John Wynne (1957-), produziu trabalhos feitos para museus, galerias, espaços públicos e para o rádio, eles variam entre instalações (em larga escala para obras escultóricas) e desenhos de som. Trabalhos que segundo o próprio Wynne utilizam da arquitetura para uma “materialização” imagética do som. Também produz documentários que exploram as fronteiras entre documentário e abstração. Dentre seus trabalhos mais intrigantes, um em especial se destaca pelas características étnicas, trabalho este que consistia em resgatar a língua de povos ameaçadas de extinção no Botswana e na Colúmbia Britânica através da gravação da língua falada destes povos.

John Wynne é um dos mais importantes pesquisadores do som na Arte contemporânea. Atualmente leciona na Universidade de Artes de Londres, é membro do núcleo do centro de pesquisa do CRiSAP e tem um PhD da Goldsmiths College, Universidade de Londres.

A instalação sonora de Winne que vamos analisar será *Installation for 300 speakers, pianola and vacuum cleaner* (Instalação com 300 alto-falantes, pianola e aspirador de pó) (Figura 21 e 22) que é, ao mesmo tempo monumental, minimal e imersiva. Winne usou as técnicas de assemblage, som e a escultura para explorar e definir o espaço arquitetônico, investigando as fronteiras entre som, música e arquitetura. A peça tem três elementos sonoros entrelaçados: o som ambiente do espaço em que está instalado, as notas tocadas pelo piano e uma trilha sonora controlada por computador, que consiste em sons sintéticos e notas delicadamente manipuladas a partir do próprio piano (pianola mecânica). Entretanto, nenhum destes elementos são sincronizados uns com os outros, a composição não é repetida. A música inicia-se no piano, uma opereta *Gypsy love* de Franz Lehár de 1909. Em tempo, o mecanismo que executa a obra foi alterado para tocá-la em um ritmo muito lento, e a pianola modificada para desempenhar somente as notas que mais excitam as frequências de maior ressonância dentro do espaço da galeria onde a instalação é apresentada.



Figura 21: John Wynne, *Installation For 300 Speakers, Pianola And Vacuum Cleaner* (2009)
Fonte: <Saatchigallery.Com>



Figura 22: John Wynne, *Installation For 300 Speakers, Pianola And Vacuum Cleaner* (Panorâmica)
Fonte: <Saatchigallery.Com>

O som se movimenta através do espaço em trajetórias programadas eletronicamente através um controlador (interface) de som de 32 canais, criando uma espécie de épico, uma instalação abstrata em 3-D, com um certo ar de uma opera em câmera lenta. Originalmente *Installation for 300 speakers, Pianola and vacuum cleaner* foi desenvolvida durante sua residência 'Soundtrap' na galeria Beaconsfield, no sul de Londres. Esta peça de Wynne se baseava-se nas características da cultura da obsolescência em contraponto ao da nostalgia, combinado com a tecnologia do início do século 20. O artista utilizou para produzir a instalação dezenas de alto-falantes *hi-fi* descartados (encontrados) nas ruas de Londres, Berlim e em depósitos de reciclagem de equipamentos de som antigos. Esses componentes, diferentes entre si, são reunidos através de tecnologia digital contemporânea que não só distribui o som, mas também controla o aspirador de pó que por sua vez impulsiona a pianola. A peça de Winne é específica para o local onde é instalada, única, mas também carrega consigo os traços de sua própria história, uma vez que, alguns dos sons sintéticos, produzidos pela transformação escultórica, são produzidas pelo som no ambiente industrial onde ela foi produzida originalmente. Muitos destes sons gerados foram captados, gravados e recriados em resposta à ambiência do local original da obra.

Do ponto revista escultural da formação "montanhosa" da instalação, inspirada em uma usina de reciclagem a partir do qual alguns dos alto-falantes foram resgatados, eles têm a função tanto visual (estética) quanto prática. A montagem da plataforma para a projeção do som, criam, nas palavras do escritor e pesquisador do som Brandon Labelle, "um equilíbrio suave entre a ordem e caos, organização e sua ruptura"³⁴.

De fato é possível perceber que a instalação sonora de Wynne, guarda algumas relações de proximidade com a instalação *Babel* (2001) de Cildo Meireles. Obviamente não estamos falando do discurso propostos pelos artistas, tampouco da difusão das mensagens nas duas obras. Entretanto, tanto em *Babel*, quanto em *Installation for 300 speakers, Pianola and vacuum cleaner* no que tange o ponto de vista estético das obras, e principalmente, no caráter constitutivo da "escultura sonora" propriamente dita, embora a instalação de Wynne se espalhe por toda galeria, as duas instalações convocam o público a uma ação de presentidade e imersão no emaranhado arquitetônico e sonoro produzidos pelos sons emitidos através das duas instalações.

Portanto, na obra de Wynne o objeto (instalação/caixas de som) delimitam o espaço da galeria por onde o expectador poderá circular, bem como, determinam o espaço no qual o som irá "esculpir o espaço". Desta forma, o espectador é convidado a percorrer a instalação e experimentar todas as sensações que a obra é capaz de despertar.

³⁴ Disponível em: <http://www.saatchigallery.com/artists/john_wynne.htm?section_name=new_britannia> acesso em 10/11/2015.

3.1.3 - Cildo Meireles – *Babel* (2001)



Figura 23: Cildo Meireles, *Babel* (2001)
Fonte: <[Radiosantigasdobrasil.Blogspot.Com.Br](http://Radiosantigasdobrasil.blogspot.com.br)>

A instalação do artista Cildo Meireles denominada *Babel* consiste em uma torre de cinco metros de altura, formada por mais de 800 aparelhos de rádio empilhados em círculo. Cada rádio é sintonizado em um canal (emissora) diferente e ajustado minuciosamente em um volume mínimo. Contudo, é possível que o espectador ouça e reconheça minimamente cada estação de onde o som é emitido, porém para isto é necessário que o público se aproxime, ou seja, o espectador deve se posicionar mais próximo possível dos auto falantes dos rádios para que haja interação com o objeto Meireles. Ao se aproximar da torre pode-se distinguir o que cada um dos rádios está tocando, seja música, notícias, conversa com os ouvintes, tudo na

instalação nos leva a ideia de caos, com efeito, remetendo a forma arquitetônica da história bíblica.

Obviamente que o conceito da instalação sonora relaciona-se com a história bíblica da Torre de Babel, (Genesis, XI, 1-9), segundo a Bíblia, nela, conta-se a história que precisavam de uma torre que fosse alta o suficiente para alcançar os céus. Afrontado pela arquitetura da torre, Deus fez com que seus construtores falassem línguas diferentes, desta forma, deixando de se entenderem e tornando-se divididos, dispersos e solitários.

Ainda, de acordo com o mito da torre de Babel, esta incapacidade de comunicação tornaria-se a causa dos maiores conflitos da humanidade.

A *Babel* (Figuras 23 e 24) que Meireles concebe é constituída por rádios de diferentes idades, desde os rádios maios antigos (à válvulas) que compõem as camadas inferiores da torre até os rádios eletrônicos produzidos em massa (Made in china), estes menores, que formam o seu cume.

Ao diminuir do tamanho dos rádios do chão até o teto, enfatiza-se o conceito não apenas da perspectiva em que compõe a estética do objeto artístico em si, mas principalmente a altura da pura mensagem, essencialmente, pelo fato dos aparelhos de rádio estarem ligados simultaneamente.

Sintonizados em diferentes estações, emitindo sons de várias programações e, alguns casos, em línguas diferentes, metaforicamente pode se perceber que a instalação revela a contradição caótica. Discussão esta, no qual acreditamos seja extremamente atual, o fato de existir uma crescente globalização da difusão caótica das mensagens, a comunicação e da troca frenética de informações entre as pessoas.

Além disso, *Babel* Constitui uma pesquisa e levantamento das rádios da década de 1920 até os dias atuais, que por sua vez o artista descreve como "uma amostra arqueológica de eventos" (MEIRELES apud MACHADO, 2011). Nesse sentido, do ponto de vista da difusão dos som, torna-se tarefa difícil distinguir o que é sonoro do que é musical na instalação, podemos apontar uma provável definição através da proposição encontrada no livro círculos ceifados:

Já que é tão difícil estabelecer uma fronteira nítida que justifique objetivamente a diferença entre o sonoro e o musical, estas duas palavras serão sempre usadas apenas em sua vetorialidade: há eventos que apontam mais na direção do "som", assim como há os que apontam mais direção da música (CAESAR, 2008. p. 132).



Figura 24: *Babel* (Detalhe)
Fonte: <[Radiosantigasdobrasil.Blogspot.Com.Br](http://Radiosantigasdobrasil.blogspot.com.br)>

Babel circula no hall das peças que podem facilmente pertencer tanto à categoria escultura sonora quanto da instalação sonora.

Entretanto, quanto ao discurso proposto pelo autor podemos perceber que trata-se de um objeto que necessita tacitamente do espectador, este completará a obra dando sua contribuição. As transformações ocorridas com o advento das tecnologias no século XX fizeram que a velocidade das informações e mensagem fossem capazes de criarem um campo acústico, que já não é totalmente reconhecível pelo ouvido humano, ou pelo menos, a velocidade se sua veiculação torna-se maçante e de difícil decodificação. No livro *Condição da escuta, Mídias e territórios urbanos* (2008), Obici discutiu esta questão:

A partir do século XX a transformação do espaço acústico seguiu com a revolução eletrônica. O barateamento da tecnologia depois da década de 1950 possibilitou a difusão do computador em larga escala. Os aparelhos eletrônicos promoveram o surgimento de outra realidade de convívio com a música. Desse ponto de vista, é possível entender como nossa matéria sensível está vinculada ao desenvolvimento tecnológico, que, por sua vez, está relacionada à dinâmica de produção do mercado. Qualquer que seja a máquina, ela criará um território sonoro em algum canto do planeta, que se liga a uma cadeia de produção e venda dos produtos. Mas isso não acontece apenas num plano macro, existe a dimensão micropolítica, as produções de outros bens que estão sendo postos

também à venda. A maneira como se modula subjetividade, escuta, modos de percepção, desejo, entre outras questões que se veiculam com esses aparatos tecnológicos (OBICI, 2008, p.24).

O artista contou com a ajuda da empresa Rádios Antigas do Brasil, que participaram da construção da imensa *Babel*. O restaurador de rádios antigos Marcos Machado juntamente com a sua equipe e profissionais em conserto de antiguidades deram início os primeiros passos para a construção da base da torre de 5 metros de altura por 3 metros de diâmetro. Sobre o contato inicial com o artista e o início da construção de *Babel* Marcos Machado explicou:

Em meados de 2004 Cildo Meireles nos procurou [...] para nos contratar para a restauração de vários rádios que se encontravam danificados em nosso acervo. [...] erguemos uma estrutura metálica de 500 x 300 cm de acordo com a orientação de Cildo. Trabalhamos por dois meses, restaurando e colocando em funcionamento 148 rádios valvulados (MACHADO, 2011).

Sobre sua montagem:

Após a conclusão dos reparos nós colocamos os rádios, um sobre o outro na estrutura metálica, fixados nas colunas [...] No final da pré-montagem da base conseguimos preencher 1,6 metros de altura. Os nossos rádios eram bem grandes e fortes para aquecerem os outros aparelhos que ficariam sobre eles até atingirem os 5 metros de altura da Torre de rádios (MACHADO, 2011).

Sobre a instalação sonora *Babel* o próprio artista explica seu conceito e o que o levou a construí-la:

"Babel" nasceu do sentimento generalizado de crianças têm quando enfrentando a escuridão de seu quarto. Eu me lembro quando eu tinha apenas dois anos de idade, à noite eu iria ver uma luz vermelha da minha cama e ouvir o som de um rádio, essas vozes. Às vezes, eu posso identificar como o início de uma obra, a imagem de uma teia de aranha dentro de uma mangueira, no qual a luz do sol brilha um dia. Esse pensamento fica preso na sua cabeça por um longo tempo e você não tem idéia do porquê (MEIRELES apud MACHADO, 2011)

Meireles trabalhou durante oito meses a fio para terminar sua obra, o artista destaca ainda que somente ao se aproximar o ouvido de cada rádio é possível notar a origem de sua transmissão, composta por vozes reproduzidas em inglês, em espanhol além de muitas outras línguas. “Fiz este trabalho com o objetivo de criar uma árvore falante, com línguas e programas do mundo inteiro”³⁵. Acrescenta que “temos desde rádios de R\$ 20 até R\$ 300”³⁶, revela o artista, que buscou em sua arte instalação a ideia de diversidade. Tendo como grande mote a cidade, e os homens que nela residem, sua preocupação principal foi de desenvolver uma visão espacial em que a vida humana se encontra. O resultado sua obra é uma fascinante exposição multimídia que reflete toda a contemporaneidade desejada pelo artista. Nesse sentido, Meireles mostra que dentro de um espaço escuro e barulhento, pode-se tornar em realidade todas as informações e as questões sensoriais dos grandes centros urbanos. “O trabalho é uma torre que talvez você mais sinta do que veja, aquela coisa da luzinha do rádio acesa no escuro do quarto está presente no ambiente da instalação”³⁷, afirma o artista. Moacir dos anjos, profundo conhecedor da obra do artista descreve a instalação *Babel* de forma cinestésica, sob o aspecto formal da Moacir dos anjos descreveu da seguinte maneira:

Ao entrar no ambiente que *Babel* ocupa, o visitante logo identifica, ainda que de modo impreciso, um ruído baixo e contínuo e os contornos de uma estrutura alta e cônica, onde divisa muitas e pequenas fontes de luz. Atraído pelo volume disposto no centro da sala e envolto em quase penumbra, circula em torno dessa estrutura e percebe, por fim, tratar-se de uma torre – mais de dois metros de diâmetro e cerca de cinco metros de altura – feita do acúmulo e da sobreposição de centenas de rádios. [...] São rádios de formato e épocas diversos: os maiores, dependendo ainda de velhas válvulas para funcionar, servem de base aos outros, mais leves e portáteis graças aos componentes eletrônicos que encerram. O chiado indistinto também gradualmente se esclarece: são músicas, notícias e programas radiofônicos que, emitidos de cidades e países diferentes através de ondas sonoras de variável alcance, combinam-se de maneira aleatória (DOS ANJOS, 2010. p. 81).

³⁵ MEIRELES apud MACHADO, 2011.

³⁶ *Idem.*, 2011.

³⁷ *Idem.*, 2011.

Questões cognitivas em *Babel* vão muito além do aspecto formal da obra, tampouco se prestam apenas ao caráter estético e de contemplação. Nesse sentido, é como se o artista não conseguisse estabelecer relações de proximidade entre os seres humanos, ou, o que Moacir dos anjos chamou de “a emergência da alteridade”, (2010, p.81).

O fato de os aparelhos estarem, nessa instalação, todos juntos e sintonizados em estações variadas reforça, ademais, a noção de que seria possível, mesmo em um contexto de crescente inter-relação entre povos, a geração e a afirmação da diferença. Em oposição à entropia social preconizada na narrativa do Gênesis, a desconstrução de uma língua universal – e o consequente fim da presumida transparência de significados de tudo o que falam os habitantes do mundo – poderia ser mesmo associada à interrupção de um domínio colonial que impunha a todos o idioma e a cultura de uma só nação e constringia, portanto, a emergência da alteridade (DOS ANJOS, 2010. p. 81).

Aspecto este discutidos em uma tênue linha, que separam os objetos agrupados pelo artista em sua “escultura sonora”, mas que, ao mesmo tempo, *Babel* não seria capazes de formar uma “união entre os povos” e sim uma multidão de conectados, porém, indiferentes e inertes as mensagens em difusão na instalação sonora.

3.1.4 - Janet Cardiff – *The forty-Part Motet* (2001)

Em contraponto com as questões da “arte feminista” de Louise Lawler, e as aporias da arte contemporânea, surgiu uma nova geração de artistas que utilizou a linguagem da *sound art* como expressão essencial para a criação de conceito. Dentre elas está a artista canadense Janet Cardiff (Ontário, 1957-) que desenvolve trabalhos articulando-se entre os eixos, da *sound art*, *sound sculpture* e vídeo-instalação, desde os anos 90. Frequentemente, em colaboração com o seu parceiro, George Bures Miller (Vegreville, 1960-). as quais assinam, conjuntamente, algumas instalações sonoras. Na instalação *The forty-Part Motet* (Quarenta partes da palavra) de 2001, trabalho solo de Cardiff, esta, montada no Brasil na cidade de Brumadinho em Minas Gerais, no museu de arte contemporânea Inhotim³⁸.

³⁸ No museu de arte Inhotim faz parte do acervo perene, porém a instalação já foi apresentada nos mais importantes museus do mundo, dentre eles o MET e o MoMA em Nova Iorque; Tóquio, Suíça, Alemanha, Áustria e Canadá.

A Instalação sonora de Cardiff é composta por quarenta caixas acústicas, cada uma montada em seu respectivo pedestal, dispostas espacialmente no ambiente em formato oval (justamente com finalidade de envolver o espectador). Reproduzem o som de quarenta vozes do coral da catedral de Salisbury da Inglaterra, previamente gravados, reproduzidos em loop de 14". Nesse sentido, é importante destacar que em cada caixa acústica reproduz uma voz apenas, distribuídos entre sopranos, tenores, barítonos, contraltos que quando se juntam dão ao espectador a sensação única de estar envolvido pelas vozes. Remetendo (despertando) imediatamente, à sensações visuais (relações imagéticas) e de pertencimento como se pudéssemos nos transportar à catedral gótica que abriga o coral.

O som reproduzido pela instalação de Cardiff é capaz de preencher todo espaço da galeria fazendo com que o espectador se desloque por toda a trajetória proposta pela artista dentro do espaço da galeria. *The forty-Part Motet* (Figura 25) possui o caráter de contemplação auditiva, mas, acima de tudo, a obra conduz o espectador a sensação de acolhimento, de pertencimento. A interpretação, cantada por 40 vozes de uma peça do coral do século XVI *Spem in Alium* de Thomas Talis (1575). Cada voz foi gravada individualmente e posteriormente agrupada em um dos oito grupos vocais indicados pelo próprio autor, cada grupo composta por quatro vozes masculinas (baixo, barítono, alto e tenor) e por uma voz infantil (soprano).



Figura 25: Janet Cardiff, *The Forty-Part Motet* (2001)
Fonte: <Cardiffmiller.Com>

A instalação *the forty-part Motet* apresenta-se disposta em grupos de 5 pedestais e 5 caixas de som, formando 40 colunas de som espalhadas pela galeria, montadas de forma circular. Desta forma, ela permite a cada espectador ter a percepção do efeito sonoro total ou ouvir cada uma das vozes, individualmente, de acordo com a movimentação do público. Ou de ter a percepção do todo quando localizado ao meio da obra de Cardiff. Cada coluna de *the forty-part Motet* é como se a presença física do cantor fosse substituída pelo alto-falante que o representa. Cabe aqui uma reflexão sobre a intencionalidade de escuta, ainda, segundo Barthes a intencionalidade da escuta estaria diretamente relacionada ao ato psicológico:

Ouvir é um fenômeno fisiológico; escutar é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à acústica e a fisiologia da audição, a escuta, porém, só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intensão (BARTHES, 1990).

Portanto, do ponto de vista estético a instalação de Cardiff & Miller seria capaz de gerar um impacto físico e visual único e sua apresentação, está resolvida de uma forma muito eficaz, sendo sem dúvida, uma vez diante da obra melhor ouvi-la.

3.1.5 - Janet Cardiff e George Bures Miller – *Feedback* (2004)

Em *feedback* (2004) (Figura 26), instalação sonora assinada pela dupla Janet Cardiff e George Bures Miller, transporta o espectador de sua *sound sculpture* diretamente à atmosfera do festival de Woodstock, realizado em 1969. Evento que fora emblemático para toda uma geração. Era da contracultura, dos Híppies, em plena guerra do Vietnã, guerra esta que gerou extrema antipatia por parte povo americano. Vidas de inocentes eram ceifadas, e a cada dia famílias perdiam seus filhos em uma guerra “sem sentido”. A instalação de Cardiff e Miller consiste em um amplificador valvulado britânico, *Marshall*³⁹, modelo este, exatamente igual ao que Jimi Hendrix utilizava na época do festival. Equipamento que invariavelmente era destruído ao final de seus shows, pelo próprio guitarrista através de golpes proferidos com sua guitarra Fender *Stratocaster*⁴⁰.

³⁹ Amplificador produzido na Inglaterra, clássico, foi utilizado pelos maiores guitarristas da história recente do rock, até os dias atuais.

⁴⁰ Modelo de guitarra fabricada na Califórnia muito utilizada pelos principais artistas, do rock ao blues.

O som da instalação é emitido diretamente dos alto-falantes do amplificador, acionando um loop através do pedal wah-wah (cry baby) localizado à frente do amplificador, que se liga ao mesmo via cabo.

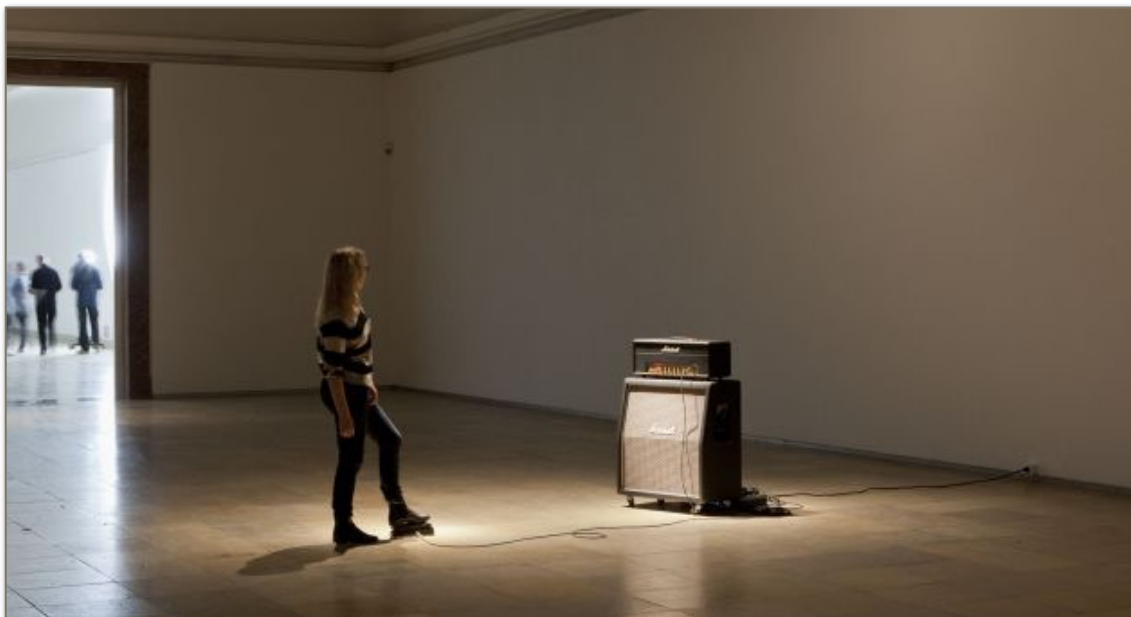


Figura 26: Janet Cardiff E George Bures Miller, *Feedback* (2004)
Fonte: <Cardiffmiller.Com>

A instalação sonora da dupla de canadenses emite o som da gravação do músico americano, executando um solo de guitarra em seu show no festival de *Woodstock* (1969), nela o guitarrista executa de improviso do Hino nacional norte americano *The Star-Spangled Banner*.

Para a instalação de Cardiff foi utilizado o áudio original desta apresentação. O som pode ser acionado pelo próprio expectador, quando é pisado o pedal no chão, ligado ao o amplificador, que dá início ao loop da gravação que dura 2:50 minutos.

Um aspecto importante, e que nos interessa, sobre *feedback* é a forma como o som e o espaço interagem, sobre este fenômeno Labelle descreveu oportunamente: "O som e o espaço estão intrinsecamente conectados em uma dinâmica onde um performatiza o outro, transformando auralidade em espacialidade e o espaço em definição aural" (Labelle, apud Gaudenzi, 2008, p. 77). Portanto, dentro deste novo campo de sensações a audição torna-se a esfera do sentido mais explorado pelos artistas da *sound art*. Estes artistas se apropriaram do som como elemento constitutivo da obra produzindo assim uma espécie de aura, tornando o ambiente propício à nova linguagem discutida neste trabalho. Nela a difusão do som se projeta de maneira a se integrar ao conceito da instalação.

A manipulação da tecnologia e a difusão do som em instalações artísticas desde a década de 1960 vêm sendo largamente utilizadas em exposições de arte. Não menos importante, a música experimental, teve papel fundamental dentro da história da *sound art* ⁴¹. Ela serviu como ponto de partida para as linguagens não visuais e para expressar o que o campo de visão não foi capaz de perceber.

Desde John Cage vários artistas vêm experimentado a linguagem do som para dar expressividade aos conteúdos de suas obras. Muitos foram os artistas que utilizaram a imanência da arte, explorando aspectos sensoriais, estes, tinham a intenção de promoverem a fruição de sua arte. Não só de sentidos estéticos e conceituais, mas principalmente para trazerem para o campo expandido da arte esta aproximação com as sensações sonoro auditivas. Nesse sentido, Cardiff estaria mais voltada à questões sensoriais, bem como, não só com as questões ligadas a afetividade, de fato, mas também do caráter político dessa obra em específico.

Entretanto, existe uma questão em *feedback* no qual acreditamos existir um aspecto intrigante com relação ao fetiche pelo objeto, mas que a própria artista classifica como "esculturas sonoras". Contudo, deixaremos para uma futura investigação.

Portanto, esta pesquisa poderia facilmente indicar que, sob o ponto de vista conceitual, a arte sonora poderia ser compreendida através de seus aspectos sensoriais e fenomenológicos. Ou ainda pelo simples fato que a emissão sonora, é, em uma obra, uma instalação, uma escultura sonora ou *performance art*, ser "lida", "interpretada" ou "traduzida" como *sound art*.

A *sound art* está intimamente ligada à questões sensoriais, conceituais e em alguns casos metafísicos, muito mais que apenas e tão somente a mera difusão do som incidental. Como percebeu Gaudenzi sobre as prerrogativas estéticas que sustentam uma obra sonora, nesse sentido, uma pergunta fica no ar:

O espaço como uma dimensão de temporalidade, ou ainda uma temporalidade moldada acusticamente, pois, de certa forma, não é isso que as reflexões acústicas geram? Uma reverberação acentuada ou ainda um espaço demasiadamente absorvente não moldam sobremaneira a durabilidade de um som? Não residem nessa concepção do espaço como algo moldado temporalmente prerrogativas estéticas que sustentam a arte sonora? (GAUDENZI, 2008 p.39).

⁴¹ O solo executado por Hendrix de improviso guarda relação com os sons incidentais, ou não intencionais, bem como, a música experimental pode experimentar desde as pesquisas sonoras de John Cage.

3.1.6 - Paulo Vivacqua – *Ohm*

Nascido em Vitória (1971-), com formação em música, piano e composição, escrita e eletroacústica, Paulo Vivacqua cria suas peças sonoras através de elaborações a partir do cruzamento de linguagem da arte sonora, das artes visuais e textuais.

Em suas esculturas, objetos e ambientes sonoros o artista propõem narrativas que se relacionam com o espaço, com paisagens efêmeras esculpindo o espaço expositivo criando um ambiente onde o som propicia a imersão e apreensão não só das sensações cognitivas, tampouco, auditivas, mas principalmente da subjetividade. Segundo o artista, os trabalhos acontecem através de uma parafernália de dispositivos e materiais industriais, como placas de vidro, metal, alto falantes, minério de ferro, granito, espelhos, entre outros.

O estudioso em linguagens visuais e crítico Felipe Scovino, descreve a obra *Ohm* [Fig. 27 e 28] exposta na XXX Bienal de São Paulo, de Vivacqua como uma narrativa que não se prende apenas a anti-forma, o ruído na obra do artistas não se propõe a contemplação, à delicadeza, tampouco ao silêncio:

(...) A obra de Vivacqua nos deixa à deriva. Nesse sentido é uma atitude de complementariedade. Tanto nós, espectadores, quanto a obra parecem refletir sobre o exercício da funcionalidade ao mesmo tempo em que não estão muito certos para onde seguir. O som emitido pela obra *Ohm* é um mantra que não define espaço, tempo ou permanência. É um sussurro que não cessa de acontecer. Vivemos em uma economia da atenção. A lógica do capital introduz incessantemente novos produtos e rápidos descartes, manipulando atenção e distração. As novas tecnologias nos assediam com informações e imagens. A urbe é cada vez mais saturada de estímulos. Estamos diante de novos regimes de disciplina, controle e classificação da atenção. Acrescenta-se a esse pensamento uma questão que a obra/trajetória de Vivacqua lança: Como viver em um mundo em que aquilo que compreendíamos como cidadania e civilidade se vê confrontado com seus limites, com seu esgotamento? Suas obras estão reafirmando a todo instante uma discussão que passa pelo conceito de ruína ou “provocar a deriva”. Contextos e circunstâncias sobre essas duas ideias tornam-se visíveis e constroem uma rede de sentidos que desemboca em uma discussão sobre a ideia de colapso na contemporaneidade. É um tema, de certa forma, vago, porque nos últimos séculos não faltaram casos de colapso, transformação e reconfiguração. A discussão sobre colapso na obra de Vivacqua de forma alguma pressupõe uma ideia de fim da arte, mas afirma especialmente uma visão política e ideológica do mundo, sem ser panfletária. Não há uma clara

definição de lugar nessas obras, mas a transparência de uma falência de mundo, de uma vontade de expor o mundo com uma fatura mais próxima ao confronto, a uma violência, o que não necessariamente impõe uma ideia niilista às suas obras (Scovino, 2012).

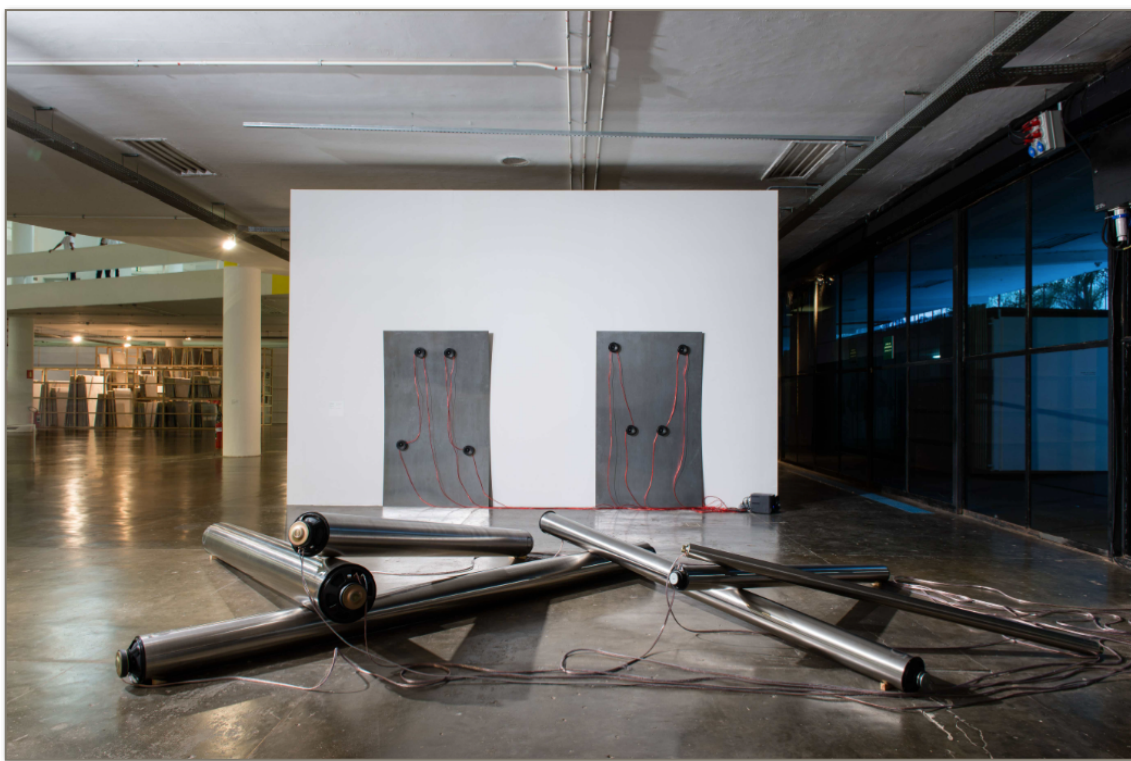


Figura 27: Paulo Vivacqua, *Ohm* (2012)
Fonte: <Paulovivacqua.Com>

Na exposição Poética da percepção, questões da fenomenologia na arte brasileira (MAM-RIO - 2008) Paulo Herkenhoff traduz a inquietude de Paulo Vivacqua afirmando que o som na obra do artista é muito mais que ver, ler, tampouco, ouvir:

Ver não é ler (disse Lyotard), mas também não é ouvir. Quando digo que alguns têm uma visão de sua obra como distribuição de eletrodomésticos no espaço é porque querem enxergar a coisa-espaço. Querem estranhar pelo mais comum. Não percebem que o que se instala é o ar. Por isso, a obra é pele e é plástica porque opera com o corpo do olhar vazio: o ar. A obra seria então uma conversa em voz baixa de alto-falantinhos. Instalação de som é Lugar. Se é espaço sensorial, o caráter háptico da obra não seria pelo convite ao toque, mas pelo fato de que o espaço é o locus das ondas sonoras. (((((,)))))). É vírgula, mais que reticências. Toda a instalação de ar se move. Ou, todo o ar na instalação ativa o espaço. A possibilidade com esta arte é estar no espaço. É estar no espaço infotografavelmente. O que não vejo é o que não me vê, mas me toca. Não toco música nem a música me toca: tato a tato. Sou tato. Percebo o espaço pelo tato,

embora pense "entender" pela audição. [Arte de superfície, como a pintura.] A música que se toca me toca. Toco e escuto e penso. Arte do inteligir que este "não-objeto" não deixa rastro. [Acho que nunca vi um objeto seu, porque não vejo o ar]. É o olhar à flor da pele (Herkenhoff, 2008).

O espaço sonoro nos objetos de Vivacqua possuem características que são ao mesmo tempo objeto, por hora imagem e som, o espaço onde se inter-relacionam formam uma composição que são únicas na obra do artista.

Se transformam no presente enquanto som é reproduzido convidado o expectador a participar de uma dimensão (criada) com o intuito de relacionar que o trabalho no momento que o público se desloca pelo espaço expositivo. Nesse sentido as instalações contra de Vivacqua refletem no ambiente se infiltrando no fruidor de suas peças, ou melhor, suas esculturas sonoras.

No que tange as questões de reflexão nos objetos sonoros do artistas, o professor de literatura, Fernando Gerhein percebe na obra de Vivacqua uma "economia minimalista", um "multisensorialismo discreto", questões ligadas ao "espaço sonoro":

(...) Há a materialização do espaço sonoro em uma espécie de isomorfia entre dimensões diferentes. O espaço onde nos deslocamos, onde o corpo existe e passa, subtrai aquele outro espaço gerido por unidades de medidas conversíveis. Percebemos a fantasmática do próprio espaço onde estamos, ela nos fala e a escutamos, e esse som fenomênico, como negativo do espaço, avesso do mundo ótico, recria-o como limiar de imagens, lugar de unidades outras, diferidas. Como do zero saem os movimentos possíveis, sem nenhuma imposição e gerenciamento da obra. Na verdade, o trabalho confunde-se com o próprio espaço: reflete-o e emite o som que nele soa. É um trabalho que o ocupa imaterialmente. Materialmente, a exposição figura quadros espelhados nas paredes, com composições simétricas de alto-falantes e fios que os ligam a aparelhos de som no chão. As formas lembram pulmões: o ar é sopro, vida, som. Os alto-falantes e os fios são pontos e linhas, abstração, mas também aludem a membros articulados – a nosso corpo. Nós somos, de fato, neles espelhados. O trabalho é completado, no ponto mais escondido da galeria, por um objeto sonoro no chão semelhante a uma cápsula robusta, a um órgão ou a uma bomba (cardíaca?), ligado por fios ao aparelho de som (GERHEIN, ____).



Figura 28: Paulo Vivacqua, *Ohm* (Detalhe)
Fonte: <Paulovivacqua.Com>

Embora o trabalho de Vivacqua tenha um aspecto asséptico, nono-aural, entretanto, a sonoridade do objeto/instalação *Ohm* desperta em seu espectador todas as questões da arte sonora observadas por Scovino, Herkenhoff e Gerhein. Nesse sentido, os adjetivos e conotações dadas pelos críticos nos dão a dimensão da obra do artista capixaba, esta que muito nos intriga e faz com que Paulo Vivacqua orbite entre os mais importantes artistas sonoros brasileiros.

Considerações finais

Quando discutirmos as novas tendências da arte contemporânea, a instalação e as novas linguagens artísticas a partir dos anos 1960 é flagrante o surgimento da *sound art*. Desde o minimalismo e a *Pop art* nenhuma linguagem artística havia explorado o universo sensorial dos espectadores de arte de forma tão instigante quanto os artistas que utilizaram o som. É fato que não só a instalação colaborou, tanto para a utilização do som, quanto para produção de conteúdo em arte, o *happening*, a *performance art* e a própria música experimental também deram sua contribuição para o chamado campo expandido da arte.⁴²

Concluimos que essa forma híbrida de arte, que mais tarde chamaria-se de arte sonora, origina-se dos movimentos artísticos, dentre eles o futurismo italiano de Luigi Russolo e das experimentações sonoras de John Cage. Período este onde se encontram os gêneros fronteiriços à música, como por exemplo, a música concreta do compositor francês Pierre Schaeffer. Mesmo nos trabalhos dos também pioneiros, no campo audiovisual, Nam June Paik, as animações experimentais de Norman McLaren, a chamada “música visual” de Oskar Fischinger, bem como, o movimento *Fluxus*. Portanto, nossa pesquisa tratou do caráter histórico da arte sonora de forma panorâmica, chegamos a deliberação que foi possível situar o leitor não só o processo que leva ao surgimento da *sound art*, mas também o surgimento a instalação artística e igualmente o itinerário que a leva a *sound art* até o lugar que ocupa hoje na história da arte. Nesse sentido, a investigação chega ao objetivo final, uma vez que estabelecemos como limite para a investigação os artistas, movimentos, instalações e linguagens que utilizassem apenas o som como ferramenta. Desta forma a arte sonora quando encontra a música experimental torna-se uma espécie de linha que faz fronteira entre as duas categorias artísticas, avançar além desta linha não nos interessou.

Nosso recorte limitou-se a analisar os aspectos das obras sonoras que dizem respeito à difusão das mensagens, assim como, produção de significado artístico. Nesse sentido, não nos interessamos por nenhum aspecto que estabeleça relação com a música tradicional.

⁴² Temos ciência da Merzbau do artista alemão Kurt Schmitters, trabalho este realizado através de colagens e *assemblages*. Entretanto, a produção Merz, que acontece resultado da acumulação, seleção, relação e transformação de materiais e informações artísticas. Nesse sentido, não interessou a esta pesquisa estabelecer relações, uma vez que elas não acrescentariam a nossa discussão.

Assim foi possível concluir que a música experimental se confirmou de fato, juntamente com a instalação, como expressões artísticas decisivas para o surgimento da arte sonora. Um exemplo disso é uma de nossas descobertas principais é que a *sound art*, invariavelmente, é confundida com a música.

Ponderamos que a *sound art* é capaz de suscitar diversos questionamentos, levando seu espectador através de estímulos no campo dos processos cognitivos a uma imersão sensorial. Esta que invariavelmente é proposta pelos artistas da *sound art*, fenômeno que em praticamente todos os estudos de caso se confirmou. Entretanto, as obras que utilizam o som ou o ruído (*noise*) foram escolhidas com o intuito de comprovar nossa hipótese, uma vez que, o interesse pelo som incidental, enunciava o indício que seria mais importante para este trabalho. Muito mais do que em outras linguagens artísticas também híbridas como a *sound art*, como por exemplo, a videoarte, video instalação ou obras que flertavam com música tradicional.

A partir da criação do cubo branco o espaço da galeria passa a fazer parte da obra de arte sonora. Quando Brian O'Doherty (1962) investigou as linguagens artísticas que tradicionalmente foram tratadas de maneira mais formal, o espaço da galeria tornou-se de grande interesse. Pois uma das hipóteses iniciais era que a instalação artística surge para dar suporte ao aparecimento da *sound art*, esta que por sua vez, se desenvolveu dentro das galerias de arte. O som ajudou (e ainda ajuda) a preencher os espaços vazios, a produção sonora artística passa a ser absorvida de outra forma, ela interage com o ambiente da galeria como se esculpisse seu espaço. Criando uma espécie de topografia, como também acreditamos, conceito este criado pelo artista Cildo Meireles, determinando assim como uma obra instalação será fruída pelo espectador, ou ainda, com o próprio som irá interagir com o espaço da galeria.

A *sound art* rompe de uma vez por todas com o paradigma do espaço de exposição no sentido da dessacralização deste lugar onde a obra sonora habita, do caráter estéril da galeria, ainda que este conceito circule mais livremente sob o ponto de vista visual dentro do cubo branco⁴³. Sabemos que a gênese da *sound art* constituiu-se de ruídos, como pudemos constatar no futurismo italiano, dos sons "desagradáveis" ao ouvido. Como preconizou Russolo, no manifesto futurista, e igualmente por John Cage, quando fala da recepção do público Europeu à suas

⁴³ Falamos aqui das expressões características da Arte Moderna, como a pintura e a escultura.

obras. Trata-se sobretudo de romper com ordem estabelecida, os artistas estudados neste trabalho estavam questionando diversos aspectos da arte de seu tempo. O que nos levou a concluir que a arte sonora foi capaz de criar um certo mal estar dentro do universo formal da arte, essencialmente, em seu início.

Sabemos também que até então o cubo branco se prestou a receber obras que em sua constituição estavam em acordo com as artes tradicionais, com uso de suportes clássicos e voltados as questões pictóricas, ou seja, obras de contemplação apenas tangível pelo universo ocular. Contudo, frequentemente nos deparamos com a pergunta, som é arte? a *sound art* é uma categoria da arte? chegamos a conclusão que, independente de suas denominações e classificações, ela possui suas próprias regras internas. Ela trás consigo (em sua própria linguagem) formas de estabelecer relações dialéticas, conceituais e processos cognitivos característicos de seu gênero.

Uma coisa podemos afirmar, que a *sound art* possui uma característica única, o que nenhuma outra linguagem artística é capaz de possuir, ela carrega consigo o fato de ser imaterial⁴⁴, ela se realiza quando a dispersão do som emitido pelo meio físico encontram seu espectador. Utiliza-se invariavelmente de estratégias visuais, mas não é regra, como pudemos confirmar em nossos estudos de caso. Contudo, não podemos dizer que o processo que leva ao espectador a se relacionar com as questões imagéticas da *sound art* sigam algum padrão pré estabelecido.

Observamos também que tanto a instalação de Oldenburg quanto a de Morris são produzidas no mesmo ano, o que nos leva a crer ajuda que as transformações ocorridas na arte, no período que se situa esta pesquisa, são correlatas. Tanto a arte sonora quanto a instalação são partes integrantes do campo expandido, bem como, estabelecem relações diretas com o surgimento a *sound art*.

Cronologicamente, o início dos anos de 1960 foram determinantes para nos ajudar a confirmar nossa hipótese central, tanto os precursores da *sound art*, quanto a gênese da instalação surgem em um ambiente de transformação da arte. Período que se convencionou chamar de pós-modernidade. As obras apresentadas nos capítulos iniciais servem para confirmar nosso objetivo, o que as difere é o fato de que as instalações surgem poucos anos após a obra de Morris, na qual acreditamos que tenha sido a precursora da *sound art*.

⁴⁴ Falamos aqui especificamente do processo de difusão do som, não levando em consideração que o meio imaterial, neste caso o som, necessita tacitamente do aparato físico como, caixas de som, alto-falantes, fios, amplificadores e pedestais.

Nesse sentido, quando Robert Morris constroi *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), ele obviamente estava convidando o espectador a transportar-se ao universo de seu *atelier*, convidando a participar do processo de confecção de seu objeto. Entretanto, mesmo não sendo possível ou mesmo necessário que o ouvinte da "caixa com o som de sua fabricação" irá refazer mentalmente – ou ainda – irá percorrer todas as fases da construção do objeto (o cubo sonoro) de Morris, no instante que o som transportá-lo ao momento de sua criação. Ou seja, quando estabelecerem os processos cognitivos de identificação com os sons emitidos na instalação sonora do artista. Outro exemplo deste fenômeno seria quando observamos as obras de Janet Cardiff e a de Cildo Meireles, nos dois casos, tanto em *Feedback* quanto em *Babel*, apesar da utilização do aparato tecnológico (uma das características da *sound art*), estes artistas criam um ambiente propício onde a contemplação estética (no caso da obra de Meireles) remontam a questões relacionadas, tanto para a questão visual do objeto (a torre) quanto para a conceitual. Uma vez que, obviamente, o som não é o único núcleo gerador de significado artístico na instalação do artista carioca. A obra *Babel* levanta questões ligadas as diversas mensagens emitidas pelos rádios, o som é o veículo que "viabiliza" o conceito da obra. Da mesma forma que a instalação de Cardiff, que nos leva a crer que, o fetiche pelo objeto (físico) escolhido pela artista, o amplificador do músico americano Jimi Hendrix, possui um caráter estético visual importante. Uma questão que gerou grande interesse a este pesquisador foi o fato que esta instalação sonora de Cardiff guarda estreita relação conceitual com o *ready-made* de Marcel Duchamp, com efeito, tanto as obras do artista francês quanto a instalação da artista canadenses orbitam no universo do objeto (o fetiche pelo objeto pronto), mas isso é assunto para uma nova investigação. Portanto, as duas instalações atuam em um universo híbrido de relações visuais X relações sensoriais. O som torna possível o surgimento não apenas de significado nas obras, mas também trás à tona questões auditivas e sensoriais que atuam no sentido de promover a imersão do espectador no espaço da instalação.

Obviamente a arte sonora não desperta apenas relações sensoriais, o que nos leva a acreditar que ela é capaz de produzir processos e relações imagéticas em seus espectadores, com ou sem estímulos visuais tradicionais. Outro aspecto interessante da arte sonora é o fato de ser capaz de trabalhar relações do inconsciente coletivo (ou singular, dependendo da obra em si). Nesse caso a *sound art* se coloca em uma dimensão onde o espectador não necessariamente tenha que

estar de olhos abertos e diante dela. Sob esse aspecto a *sound art* é capaz de transportar seu público à uma 4ª dimensão da arte. Dimensão esta que vai muito além do plano, da profundidade, da altura. A audição é o sentido privilegiado, uma vez que, ao fechar os olhos ainda é possível receber as mensagens da arte sonora. Como lembrou Paulo Vivacqua “o expectador não precisa necessariamente estar de olhos abertos para contemplar a arte sonora”.

Em tempo, para melhor compreensão deste trabalho a utilização do conceito da *Gestalt*, deve ser entendido com um fenômeno psicológico que propõe uma relação de similaridade, articulando as relações que o cérebro humano faz quando se depara com o desconhecido. O cérebro busca em seu repertório, acumulado ao longo da vida, tentando reconhecer, conectar formas e memórias afetivas com a finalidade de decodificar possíveis relações de proximidade. Esta pesquisa nos dá indícios que é possível acreditar que a *sound art* realiza todos estes processos em seus espectadores.

Quando Pierre Schaeffer discute, ainda nos primórdios da *sound art*, “não é necessário que o ouvinte esteja frente a um trem, a um cavalo, ou a um evento cotidiano para que ele seja cooptado em sua lembrança a reconhecer determinada imagem ou forma específica”. Estes processos cognitivos são indivisíveis, inerentes ao indivíduo, uma vez que, o espectador ouvinte minimamente reconheça, ou já tenha estado em contato com o objeto em sua plenitude de forma e conteúdo será possível reconhecê-lo através do som. Desta forma, a *sound art* deixar-se completar através de seu relacionamento com o espectador, como o fruidor, com o público, ele completa a obra. Ora, seria complicado para este trabalho acreditar que a arte sonora seria uma obra inacabada, o que definitivamente não é.

Chegamos a conclusão que as relações com a *sound art* são construídas, como descrevemos diversas vezes neste trabalho, através da presentidade (experiência) e da interação de determinada obra com seu fruidor. Contudo, diferente das formas artísticas produzidas para um *site specific*, como por exemplo a *land art*, que muito de nosso referencial imagético foi concebido apenas através de uma fotografia, concluímos que o conceito de *sound art* se constroi de várias formas.

Uma delas seria como na obra *Através* do artista Cildo Meireles, onde o som é elemento incidental, o som é produzido pelos passos dos expectadores sobre a instalação, ou seja, este caráter específico da obra de Meireles é capaz de criar um nova leitura de sua instalação. Ela acontece no momento em que o espectador

participa da instalação e forma relacional, cria-se o fenômeno sonoro onde talvez o próprio artista, em um primeiro momento, não tenha concebido para ser (sabemos que esta obra “nasce” com o amassar do papel celofane jogado no lixo).

Com relação a isso, como discutimos no final do terceiro capítulo, sobre a obra do artista Carl Andre (que embora não analisamos sua obra, mas guarda relação com o nosso objeto de pesquisa), quando Andre coloca suas chapas de metal no chão da galeria (ou até mesmo em espaços abertos). O artista cria uma relação de co-participação com o público, de fato, o espectador torna-se, de certa forma, participante da “performance” proposta pelo artista ao caminhar sobre a obra instalação *Napoli Rectangle*.

Podemos apreender que a arte sonora criou sua própria linguagem, como na obra *Birdcalls*, quando Lawler estabelece como ponto de partida um estímulo visual, um cartaz (uma lista de nomes, um chamada), que não se trata de um objeto estético, tampouco, com função pictórica, mas apenas como forma de se materialização, criando assim uma das primeiras instalações sonoras conceituais de seu período. Lembramos que a questão crítica implícita na obra da artista serve apenas como pano de fundo para nossa pesquisa, contudo, passa a existir enquanto *sound art* no momento em que Lawler simula os ruídos imitando pássaros. Mas que para o período em que a instalação foi criada, a década de 1970, serviu para mostrar o rumo no qual a arte havia se encaminhado.

A arte sonora mostra que está muito longe de ser apenas uma categoria que estivesse apenas preocupada em utilizar o som para estetizar obras instalações. Tampouco, para meras questões artificiais ou de contemplação auditiva, pelo contrário, não diferente dos pioneiros, como pudemos verificar neste trabalho, promoveram um rompimento com as regras e os padrões da música tradicional.

O que os artistas sonoros conseguiram com sua arte foi trazer para o universo das galerias um elemento que serviu para tornar parte de uma linguagem que, na qual acreditamos, surge como uma categoria distinta da arte. Principalmente em um período tão hostil e de vácuo conceitual, essencialmente, no cenário que os artistas pesquisados se inseriam, neste caso, na cena artística de Nova York.

Portanto, a experiência que determinadas obras sonoras causaram em seu público, nos ajudam a concluir que a *sound art* foi fundamental para sua própria afirmação (enquanto categoria artística).

Em contrapartida, ajudou também para que as esculturas sonoras de artistas conceituados no meio atual como Janet Cardiff, John Winne e no Brasil, Cildo Meireles e Paulo Vivacqua ganhassem o mundo da arte contemporânea.

A utilização do som nas artes sempre foi, e acreditamos que ainda será manejada por uma infinidade de artistas contemporâneos, seja em galerias de arte, em performances e através das mais diversas manifestações artísticas. A *sound art* atualmente é largamente usada, influenciou e ainda irá influenciar toda uma nova geração de artistas. Artistas estes que se espalham pelos mais importantes centros de arte do mundo, tanto na Europa quando no Estados Unidos ⁴⁵.

Muito embora as diversas convergências de linguagens no mundo da arte ainda estejam em constante transformação, na arte sonora não é diferente, o novíssimo conceito de esculturas sonoras ainda merecerá uma análise mais aprofundada. Entretanto, não podemos nos dedicar integralmente a esta vertente da arte sonora, deixamos aqui um indício inicial, este que no futuro poderá nos levar a outros questionamentos e análises correlatas as descobertas desta pesquisa. Cremos que a ideia de topografia, criada por Cildo Meireles possa estabelecer relações de convergências com o fenômeno no qual o som esculpe o espaço. Diferente do termo passagem sonora, termo este que evitamos durante toda pesquisa, a escultura sonora ainda nos instiga, essencialmente, por quê o caráter imaterial da *sound art* nos move e nos intriga. Muito mais que única e tão somente as possíveis relações imagéticas, despertadas através das experiências com as instalações sonoras e através da fruição destas obras.

Acreditamos que a escultura sonora, ou ainda, a forma que o som é capaz de “esculpir” o espaço é filão rico e ainda inexplorado dentro da arte contemporânea.

⁴⁵ Em anexo, constam alguns artistas e exposições que nos dão os indícios que a *sound art* atualmente está sendo largamente utilizada nos mais importantes centros de arte do mundo. Como por exemplo, uma mostra no Moma chamada, *Soundings: A Contemporary Score* na qual participam diversos artistas sonoros de todo mundo.

Anexo I

Instalação *Garden of Russolo* (2013) – do artista YURI SUZUKI

Os *Intonarumori* foram uma família de instrumentos musicais inventados em 1913 pelo compositor musical futurista italiano Luigi Russolo. Eram geradores de ruído acústicos que permitiam criar e controlar a dinâmica e a altura em diferentes tipos de ruídos, que quando atuavam em conjunto denominavam a “Orquestra futurista”. “Jardim de Russolo” (Figuras 30,31,32) é uma instalação interativas exibido na V & A Durante o festival Design Londres 2013, criada pelo designer japonês Yuri Suzuki⁴⁶ que recria as “máquinas de ruído”. Ela permite aos visitantes experimentarem os ruídos Futuristas, as sensações propostas por Russolo pelos seus *Intonarumori*.



Yuri Suzuki, *Garden Of Russolo*
Fonte: <Designboom.Com>

⁴⁶ Disponível em: <<http://yurisuzuki.com>>



Yuri Suzuki, *Garden Of Russolo*
Fonte: <Designboom.Com>



Yuri Suzuki, *Garden Of Russolo*
Fonte: <Designboom.Com>

Anexo II

ROLF JULIUS : "LE WUWEI AUX BAINS-DOUCHES D'ALENCON"



Rolf Julius, Small Music » / Les Bains-Douches, Alençon / Jusqu'au (2015)
Fonte: <Inferno-Magazine.Com>

Rolf Julius : « small music » / Les Bains-Douches, Alençon / jusqu'au. 3 mai 2015.

Avant d'aborder directement l'exposition, il faut dire un mot de son contexte, vis à vis de la récente actualité des centres d'art. Lieu réhabilité dans le quartier du Courteille à Alençon dans le cadre d'un plan de rénovation, les Bains-Douches (d'authentiques bains-douches municipaux) pourraient sembler doublement enclavés (par une ville modérément attractive, par un quartier qui ne l'est pas plus, d'ailleurs classé ZUS (Zone Urbaine Sensible). Et pourtant : déjà fort de quatre années d'existence, le centre fonctionne bel et bien aujourd'hui à trois niveaux : local en fédérant un véritable public local alençonnais, national (galeristes et autres professionnels de l'art contemporain faisant le déplacement depuis la capitale), et international en accueillant par exemple le musicien Tom Johnson pour des performances musicales

avec l'ensemble Offrandes également implanté à Alençon, ou, dans le cas présent, une exposition sélective et rétrospective de l'artiste allemand Rolf Rufus, dont sa fille Maija a assuré le commissariat.

Ce succès démontre que des publics peuvent spontanément venir à l'art contemporain où qu'il soit et se fédérer autour d'un lieu, si tant est que la programmation y soit de qualité, une qualité très loin d'être sacrifiée aux Bains-Douches (le niveau d'exigence surprend même dans une petite ville, au sein d'un département, l'Orne, peu connu pour son dynamisme culturel, lui-même faisant partie d'une région, la Basse-Normandie, très marquée encore aujourd'hui par la ruralité. Dans cette région, l'exemple de Cherbourg-Octeville, où est implanté le Point du Jour, centre d'art créé en 1999 qui a par exemple accueilli l'exposition *L'asile des photographies* de Philippe Artières et Mathieu Pernot, pour évoquer une exposition encore relativement récente, mérite d'être cité).

Le sound art pose la question des qualités plastiques du son et de son interaction avec un espace. Si Rolf Julius entendait de la musique en toute chose (rappelons ce statement de Luciano Berio pour qui la musique est ce que l'on écoute avec l'intention d'entendre de la musique), l'expérience qui nous est proposée aux Bains-Douches occupe par rapport à la musique une position oblique : l'intérêt des petites installations sonores (ou pourquoi pas *sculptures sonores* selon l'expression proposée par Marcel Duchamp dans une note, qui n'a donné lieu à aucune réalisation), qui donne à entendre des sons répétés dans la durée, est de pouvoir se concentrer sur l'écoute (s'écouter écouter) sans redouter que le son s'arrête et échappe à jamais. C'est à ce titre qu'on peut parler d'expérience dans un sens quasi scientifique (en acceptant, selon une certaine idée du formalisme, que l'art soit en lui-même une science du sensible sans s'inféoder aux sciences expérimentales « officielles », ou aux sciences humaines comme c'est le cas aujourd'hui, les écoles d'art multipliant les contacts avec l'université). Ainsi les œuvres de Rolf Julius présentées ici informent notre oreille et donc notre perception de la musique comme moment d'écoute privilégié.

Pourtant, lorsque on entre dans le petit hall après avoir poussé la porte, on entend rien. On entend pas plus lorsqu'on entre dans l'espace d'exposition. Il faut s'agenouiller et approcher l'oreille pour apprécier les sons émis par de petits haut-parleurs tenant dans la main, disposés à même le sol (à l'exception d'un placé au mur à une hauteur d'environ 2 mètres, et d'un autre dans le hall sur un rebord de fenêtre) : des bruits d'une rivière qui coule, du vent dans les herbes hautes, les cris

d'un canard, autant de sons qui mettent la présence humaine à l'arrière-plan, à l'encontre d'un certain anthropocentrisme musical dont l'histoire est jalonnée par des figures géniales et héroïques. Il n'est, compte tenu du caractère contemplatif de l'expérience, pas surprenant que Rolf Julius ait compté parmi ses maîtres spirituels à partir de 1984 à New York Takehisha Kosugi, et que son travail ait bénéficier d'une certaine audience au Japon.

Ainsi la première expérience (repérer les petites installations) est visuelle sans que les objets ne soient spécialement beaux à regarder : ils remplissent simplement la fonction de diffuser du son à faible volume, avec toutefois ici ou là des éléments matériels issus de la nature fonctionnant comme des métonymies du contexte de la prise de son (un haut-parleur moucheté de boue, ou recouvert de terre dans un simple bol, quelques feuilles mortes : ainsi l'exposition consonne avec un lieu certes urbain mais quand même très proche de la nature (ce dont on peut s'apercevoir lorsqu'on arrive en train : le pouvoir d'une exposition de ce type, l'écoute offrant une sensation d'immersion supérieure à l'expérience seulement visuelle qui continue d'être la norme dans le white cube théorique, est d'englober la totalité de la démarche du spectateur-auditeur, depuis son domicile jusqu'au lieu d'exposition et retour.

C'est aussi la faculté du son à imprimer la mémoire jusqu'en de profondes strates émotionnelles qui est à l'oeuvre ici). Nous sommes un peu mis dans la situation du chercheur de champignons (John Cage) dans une forêt invisible, le contexte neutre d'exposition devenant le support de toutes les projections mentales. Peu à peu, par un phénomène étonnant, l'oreille s'accommode (je m'en suis aperçu dans les blancs de ma conversation avec la responsable du lieu Sophie Vinet), et en se relevant on peut avoir une écoute globale de ce qu'on peut appeler après Raymond Murray Shaefer un *paysage sonore* (*soundscape*). Le corps est ici, mais l'oreille et l'esprit en de multiples lieux à la fois réels et imaginaires, par la qualité indicielle du signe sonore qu'il a en commun avec la photographie et le film (par la vibration, le son restitué entretient une relation physique avec sa source).

Alors il faut dépasser une écoute stéréotypique (« les bruits de la nature ») pour apprécier les sons pour eux-mêmes, pour leurs qualités exclusives, et cela ne peut se faire qu'avec une certaine patience qui s'accorde mal avec l'impatience du visiteur d'exposition n'offrant que des supports visuels. Peut être y a-t-il dans la vision une avidité (la fameuse « pulsion de voir ») qui est étrangère à l'écoute. Une expérience, en résumé, proche du Wuwei, le « non-agir » taoïste.

RICORDEL, Yann. Inferno, La revue. 2015.

Disponível em: <<http://inferno-magazine.com/2015/02/07/rolf-julius-le-wuwei-aux-bains-douches-dalencon/>>

Anexo III

“SOUNDINGS” (2013) – MoMA EXHIBITION

Soundings: A Contemporary Score

August 10–November 3, 2013

MoMA's first major exhibition of sound art presents work by 16 of the most innovative contemporary artists working with sound. While these artists approach sound from a variety of disciplinary angles—the visual arts, architecture, performance, computer programming, and music—they share an interest in working with, rather than against or independent of, material realities and environments. These artistic responses range from architectural interventions, to visualizations of otherwise inaudible sound, to an exploration of how sound ricochets within a gallery, to a range of field recordings—including echolocating bats, abandoned buildings in Chernobyl, 59 bells in New York City, and a sugar factory in Taiwan.

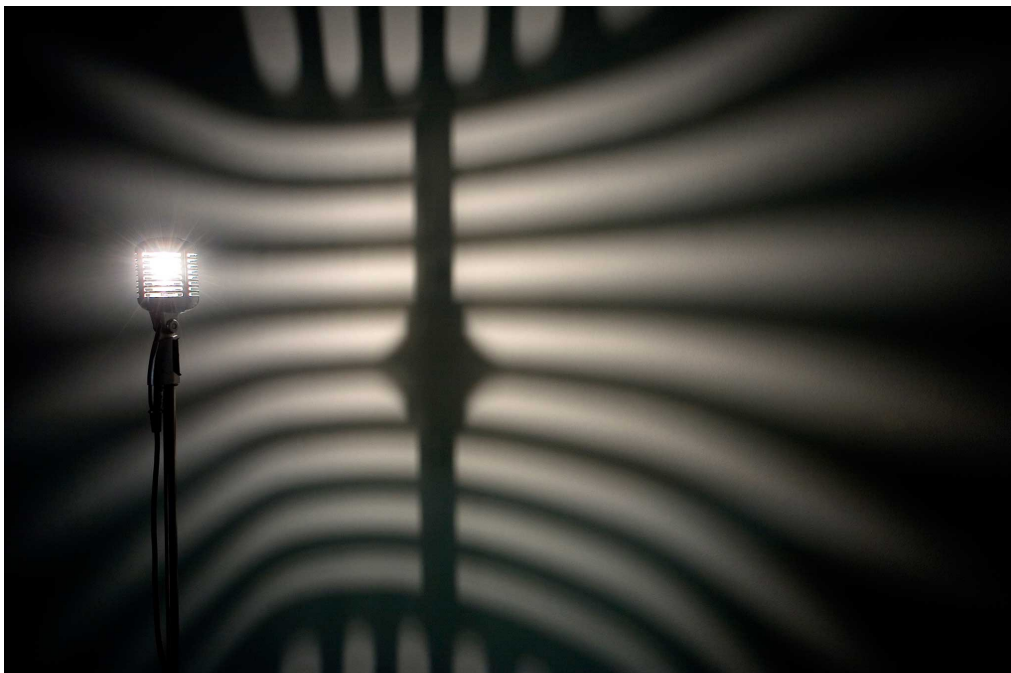
The diversity of these works reflects a complex and nuanced field. Yet the exhibition posits something specific: that how we listen determines what we hear. Indeed, the works provoke and evoke—both in the maker and the museumgoer—modes of active listening, and a heightened relationship between interior and exterior space. At a time when personal listening devices and tailored playlists have become ubiquitous, shared aural spaces are increasingly rare. Many of the artists in the exhibition aim for such realities, and the sound they create is decidedly social, immersing visitors and connecting them in space. In many of the works, links are drawn between disparate topographies and subjects, giving rise to new understanding and experiences.

The artists in the exhibition are Luke Fowler (Scottish, b. 1978), Toshiya Tsunoda (Japanese, b. 1964), Marco Fusinato (Australian, b. 1964), Richard Garett (Uruguayan, b. 1972), Florian Hecker (German, b. 1975), Christine Sun Kim (American, b. 1980), Jacob Kirkegaard (Danish, b. 1975), Haroon Mirza (British, b. 1977), Carsten Nicolai (German, b. 1965), Camille Norment (American, b. 1970), Tristan Perich (American, b. 1982), Susan Philipsz (Scottish, b. 1965), Sergei Tcherepnin (American, b. 1981), Hong-Kai Wang (Taiwanese, b. 1971), Jana Winderen (Norwegian, b. 1965), and Stephen Vitiello (American, b. 1964).

In order to serve visitors with hearing loss, this exhibition includes induction hearing loops for sound amplification. Visitors to the installation can turn their hearing aid or cochlear implant to T-Coil mode to hear enhanced sound effortlessly. In addition, all MoMA theaters, lobby desks, ticketing desks, audioguide desks, and one of The Edward John Noble Education Center's classrooms are also equipped with hearing loops that transmit directly to hearing aids with T-Coils.



Richard Garet, *Before Me*. 2012. Sound Installation, Dimensions Variable.
Fonte: Courtesy The Artist And Julian Navarro Projects, Ny.



Camille Norment. *Triplight*. 2008. Microphone Cage, Stand, Light, Electronics,
 Fonte: Courtesy The Artist.



Stephen Vitiello. *A Bell For Every Minute*. 2010.
 Fonte: Five-Channel Sound Installation With Aluminum Sound Map.

Anexo IV – TELLUS CASSETTOGRAPHY

Tellus #1 cassette 1983 (with Jody Harris, Jerry Lindahl, Sonic Youth, Brenda Hutchinson, Live Skull, Tom Lopez/ZBS Productions, Rat-at-Rat-R, Bradley Eros, Bruce Tovsky, Gretchen Langheld, Mitch Corber, Barbara Ess (with Barbara Barg), Joseph Nechvatal, Verge Piersoi, Tron Von Hollywood with Raina Jane Sherry, David Linton, Rhys Chatham)

Tellus #2 cassette 1984, incl. Charlie Morrow, Jerome Rothenberg, a. o.

Tellus #3 cassette 1984 (with Kirby Malone, Jim Farmer, Christopher Knowles, Disband, Chain Gang, Gregory Whitehead, Daniel Shklair, Bruce Tovaky, Wolfgang Staehle and Steve Pollack, Isaac Jackson, Cardboard Air Band, John Shirley and Sync 66, Tim Schellenbeum, The Tinklers, Boom, Brian Reinbolt, Wharton Tiers)

Tellus #4 cassette 1984 (with Julius Eastman, David Weinstein, Michael Byron, Paul Dresher, Carol Parkinson, Ellen Fullman, John Morton)

Tellus #5 & 6 cassettes **Special Double Audio Visual Issue** 1984. (works by Barbara Ess, Kathryn High, Bite Like a Kitty, Perry Hoberman 'Excerpt from Smaller Than Life', Michael Smith, Rhys Chatham, Louise Lawler, Richard Prince, Raimund Kummer, Julie Wachtel, David Wojnarowicz, Doug Bressler, Ericka Beckman, Barbara Brag, Nancy Chunn, Julie Harrison, Paul McMahon, Joseph Nechvatal, Anne Turyn)

Tellus #7 cassette **The Word I** 1984 (with Linda Fisher, Michael Peppe, Wiska Radiewicz, John Miller, Terry Wilson, Lynne Tillman, Victor Poison-Tete, Jean-Paul Curtay, Claire Picher, Patrick McGrath, Molly Elder, Michael Gira, Gregory Whitehead, Nicolas Nowack, Cid Collins Walker, Richard Kostelanetz, Paul Bob Town, Nameless Stone Productions).

Tellus #8 cassette **USA/Germany** 1985 (with Konk, Joshua Fried, Details At Eleven, Cargo Cult, Destructo, His Masters Voice, Rat At Rat R, Yellow Grave, Live Skull, Elliott Sharp, Fast Forward, Christian Marclay, Club of Rome (aka Asmus Tietchens), Saurekeller, Galerie Global, Nicolas Nowack)

Tellus #9 cassette **Music with Memory** 1985 (with Nicolas Collins, John Driscoll, Brenda Hutchinson, Ron Kuivila, Paul De Marinis)

Tellus #10 cassette **All Guitars!** 1985 (curated by Live Skull founding member Tom Paine, incl. Lee Ranaldo, Glenn Branca, The Magnum Band, Blixa Bargeld with Arto Lindsay and Marc Cunningham, Mark C. and Marnie Greenholz from Live Skull)

Tellus #11 cassette **The Sound of Radio** 1985. (curated by Karen Frillmann & Karen Pearlman and with Jay Allison, Adam Cornford & Daniel Crafts, Susan Stone, The New York IPS, M'lou Zahner Ollswang, Ginna Allison, Marjorie van Halteren, Lou Giansante, Karen McPherson, Barrett Golding, Rick Harris, Janice Bell & Portia Franklin, Melanie Berzon, Edward Haber, Steve Jones, Helen Thorington, Ginger Miles, Karen Frillmann)

Tellus #12 cassette **Dance** 1986. (curated by Gretchen Langheld & Bruce Tovsky and with Bill Obrecht, A. Leroy, R. McQuire, Carol Parkinson, Linda Fisher, Lenny Pickett, Anita Feldman+Michael Kowalski, J.A. Deane, Gretchen Langheld, Bruce Tovsky, Brooks Williams, Jim Farmer, Hearn Gadbois, Liquid Liquid, Al Diaz, David Linton)

Tellus #13 cassette **Power Electronics** 1986. (with Maybe Mental, Merzbow, Amor Fati, If, Bwana, Rhys Chatham, Psyclones, Blackhouse, Joseph Nechvatal, Master/slave Relationship, Maybe Mental, Architects Office, Controlled Bleeding, Mojo, Coup De Grace, Le Syndicat, Mitch Corber, F/i)

Tellus #14 cassette **Just Intonation** 1986. (curated by the Just Intonation Network and with Harry Partch, Ralph David Hill, Carola B. Anderson, David Hykes, Lou Harrison, Jon Catler, David Canright, David B. Doty, John Bischoff,+Jim Norton+Tim Perkis, Ben Johnston, Erling Wold, Susan Norris, James Tenney, Larry Polansky, Alexis Alrich, Jody Diamond)

Tellus #15cassette **The Improvisors** 1986. (live 'improvisations' by Chris Cochrane, Anthony Coleman, Carol Emanuel, Tom Cora, Bill Frisell, Bobby Previte, Lindsay Cooper, Fred Frith, Irene Schweizer, Christian Marclay, Bill Horvitz, David Weinstein, Denman Maroney, Samm Bennett, Jim Staley, Ikue Mori, John Zorn)

Tellus #16 cassette **'Tango'** 1986. (with Carlos Gardel, David Garland, Chris DeBlasio, Keeler, Brenda Hutchinson & Gerald Lindhal, Alan Tomlinson, Elodie

Lauten, Jo Basile & Orchestra, Robert Scheff, Molly Elder, Matthew Nash, Jo Basile & Orchestra, Christopher Berg, Fast Forward, Mader)

Tellus #17 cassette '**Video Art Music**' 1987. (Curated by Peer Bode with works by Woody Vasulka, Peter Chamberlain '5 Minutes Up', Richard Kostelanetz, Shelley Hirsch, Joe D'Agostino, Julie Harrison, Kjell Bjorgeengen, Sorrel Hays 'Unnecessary Music from Love in Space', Eric Ross 'Cadenza from Concerto for Orchestra (Op. 24)', Megan Roberts, Jean-Paul Curtay 'Senses, senses' & others)

Tellus #18 cassette '**Experimental Theater**' 1988. (works by Spalding Gray, Ann Magnuson with Vulcan Death Grip 'Experimental Theatre', Mike Kelley with Sonic Youth 'Extracts from Plato's, Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile', Jerri Allyn & Lydia Lunch)

Tellus #19 cassette '**New Music China**' 1988 (incl. Jing Jing Luo, Tan Dun)

Tellus #20 cassette 'Media Myth' 1988 (incl. Pierre Perret, Randy Greif, If Bwana, Crawling With Tarts, Violence and the Sacred, Nicolas Collins, Minoy)

Tellus #21 cassette '**Audio By Visual Artists**' 1988 (works by Joseph Beuys, Maurice Lemaître, FT Marinetti, Raoul Hausmann, Antonio Russolo, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Lawrence Weiner, George Brecht, Patrick Ireland, Richard Huelsenbeck, Arrigo Lora-Totino & Fogliati, Jean Dubuffet, Mimmo Rotella, Joan Jonas, Christian Boltanski, Ian Murray, Terry Fox, Jonathan Borofsky, Magdalena Abakanowicz, Richard Prince with Bob Gober, Martin Kippenberger, Jack Goldstein, John Armleder, Terry Allen, Gretchen Bender, Y Pants, Ed Tomney, Susan Hiller, Murray)

Tellus #22 cassette '**False Phonemes**' 1988. (curated by Ellen Zweig and featuring : Remko Scha, Larry Wendt, Brian Reinbolt, Mark Rudolph, Alice Shields, Paul De Marinis, Paul Lansky, Jon English/Jim Pomeroy, Ron Kuivila, John Cage)

Tellus #23 cassette '**The Voice of Paul Bowles**' 1989

(audiopodcast incl. Bowles early compositions like 'Music for a Farce', 'Interlude and Prelude # 2', and moroccan field recordings)

Tellus #24 cassette '**FluxTellus**' 1990. (curated by Barbara Moore, incl. a 16 page accordion fold-out booklet with Moore's essay "The Sound Of Music". Tape incl. early

sound work by George Brecht, Philip Corner, Dick Higgins, Joe Jones, Alison Knowles, Takehisa Kosugi, George Maciunas, Jackson MacLow, Larry Miller, Tomas Schmit, Robert Watts and Emmett Williams. The cassette case includes a soundwork by Takako Saito)

Tellus #25 CD '**Siteless Sounds**' 1991. (contains 'political and personal views as expressed through new audiotext works" by David Wojnarowicz and Ben Neill, Shelley Hirsch, David Moss 'Conjure', Constance Dulong, Brenda Hutchinson 'Voices of Reason (Vanishing Act)', Gregory Whitehead and a collaboration with Jacki Apple, Linda Albertano, Keith Antar Mason and Akailah Nayo Oliver)

Tellus Tools 2xLP (TE-LP01), 2001. (incl. selections from previous issues: Isaac Jackson, Alan Tomlinson, Joe Jones, Christian Marclay, Ken Montgomery, Catherine Jauniaux, Ikue Mori, David Linton, Gregory Whitehead, The League Of Automatic Music Composers, Maurice Lemaire, Jerry Lindahl, Tim Schellenbaum & Jack Goldstein)

Tellus #26 CD '**Jewel Box**' 1992, (with Anne LeBaron, Laetitia Sonami, Sussan Deihim, Bun Ching Lam, Catherine Jauniaux & Ikue Mori, Sapphire, Mary Ellen Childs, Michelle Kinney)

Tellus #27 CD '**Mini-mall**' 1993 (incl. Brenda Hutchinson 'Long Tube Trio', Jin Hi Kim 'Electric Changgo Permutations', Pauline Oliveiros with Fanny Green 'Time Piece')

TELLUS GENERAL INTRODUCTION

by Continuo

Launched in 1983 as a subscription only bimonthly publication, the Tellus cassette series took full advantage of the popular cassette medium to promote cutting edge music, documenting the New York scene and advanced US composers of the time - the first 2 issues being devoted to NY artists from the downtown scene. The series was financially supported along the years by funding from the New York State Council of the Arts and the National Endowment for the Arts.

Obviously, the Tellus publishers (visual artist and composer Joseph Nechvatal, curator Claudia Gould and composer Carol Parkinson, director of Harvestworks from 1987 on) never considered running an underground publication, rather envisaging

the cassette medium as an art form in itself. A quite unique point of view at a time (the 1980s) when many self released cassettes blossomed through mail order or trade between artists, and when the cassette milieu was promoting DIY technique, even anti-art as a motto. The Audio Cassette Magazine never indulged into amateurism, their releases always focused, well researched and aptly curated. From the start, the founding members deliberately aimed at raising the profile of their cassette releases, sending issues to US public libraries and museums, for instance. The Tellus team launched the Harvestworks Artist-In- Residence Program along the cassette series, to promote independent artists' projects and provide them with a professional recording facility, named Studio PASS.

Tellus 'The Audio Cassette Magazine' was in activity for 10 years (1983-1993), witnessing the digital revolution taking place in the new media arts. Some points of comparison can be established with the Toronto based MusicWorks Journal and cassette, launched 1978, or with the ROIR cassette only releases of various musical styles, from

Flipper to Lee Perry to Einsturzende Neubauten, launched 1981. Tellus published audio art, new music, poetry and drama, exploring musical spheres as diverse as avant- garde composition, post industrial music, NY no wave, Fluxus music, heirs of Harry Partch, avant rock, sound poetry, radio plays, tango, electroacoustic music, etc.

The series included some landmark sound works now regarded as historical: Louise Lawler's *'Birdcalls'* (Tellus #5-6), Christian Marclay 1982's *'Groove'* (Tellus#8), Lee Ranaldo *'The Bridge'* (Tellus#10), Alison Knowles *'Nivea Cream Piece'* (Tellus#24), etc. Tellus always championed women and gay composers, which was very needed in the macho experimental music sphere of the times. Curatorial policy has proved very efficient as well - asking specialists to compile a program in their own field insured state of the art results. Today, Tellus is mentioned as an inspiration to the opening of the Sound Art Museum in Rome in 2007. An exhibition was held at Printed Matter, NY, devoted to contemporary American cassette culture (*'Leaderless: Underground Cassette Culture Now'*, May 12 to 26, 2007). It seems it's now time to reappraise Tellus' major contribution to the perception of independent music as an art form.

Tellus: Time Loops Our Sonic Stigmata

Carlo McCormick

As one of the primary stages upon which seemingly all of the ongoing cultural spectacle comes to take a turn, it is surprising just how dismal the New York City music scene's track record has been in terms of mainstream popular culture. Whereas in other forms of production we enjoy a certain preeminence, somehow the music we make and listen to is by and large disregarded by consensus opinion elsewhere. No matter how much it may thrill us, or even the degree of institutional and critical support it may receive, we can usually be sure that whenever we try to export it anywhere our bands and musicians will fall upon deaf and antagonistic ears. We just don't quite get it. When everyone else wants melody, we churn out noise. When tastes veer towards the ornate, we go for a brutal minimalism, or conversely, when simplicity is the way of the day, we pile up unwieldy multiple layers of sonic overload. When love is message, we release our rage, and yet when people are finally ready to rock, we retreat into self-reflexive abstraction. And of all our commercial sins, the music out of that New York City downtown/underground/vanguard nexus is always just too damn arty, smart, experimental, self-indulgent, process-oriented, atonal, conceptual, stylized, smugly diffident and all the rest. And even if history may prove kind to such a legacy in the end, this is the stigma which every band or single performer from this town must face each time they go on tour or sit down with a record company. It is a stigma that Tellus wears exceptionally well.

When it came time to gather together some of the music we were hearing in town for Tellus in the mid Eighties, this was an unmistakable fact about which we had no delusions. We were not in the business of making pop stars then, any more so than we are today. Working in nightclubs and performance spaces at the time, I understood that there was no audience per se, just a community of participants. In retrospect, what may have seemed like a curse then, was in reality a blessing. Now, it's hard to imagine what any of this stuff could possibly sound like to an actual audience. Perhaps the context in which this music was made is much closer to contemporary experience than it might have been in its own time. The thing with New York was that, by the very nature of this urban beast, silence was a rare commodity and linearity a near impossibility. To be at home or in the studio was to have not just

the sounds of one's own thoughts, but a myriad of street noises- cars, sirens, people yelling, garbage trucks, and radios spitting out a ceaseless pastiche of international pop vernaculars. Perhaps the neighbors would be having another fight, the kids selling dope on the corner a new brand name to extol, the television is on, as is the stereo, and you've not quite put that book down to pick up the phone. This overlapping, all-subsuming, surfeit sensory saturation is the condition in which much of the music here was made. And what we hear of it today is inevitably either the denial or embrace each artist must determine in their relationship to the din of existence.

Anexo V - Transcrição da entrevista com Allan Kaprow, publicada no livro "*Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963*".

Editora. Joan Marter, Nova Jersey, The Newark Museum y Rutgers University Press, 1999.

JOAN MATER: Me gustaría que hablaras de tus clases con Cage.

ALLAN KAPROW: Antes que nada hablemos de lo que recuerdo que suponía entonces la presencia de John Cage. Creo que era sin duda valorado por el mundo del arte visual, hasta cierto punto por el mundo de la poesía, y nada en absoluto por el de la música. De hecho algunos de estos prejuicios aún perduran.

En realidad no supe de John Cage hasta 1950 ó 1951, antes de tener yo un trabajo en Rutgers. Hubo una presentación de su música en el Cherry Lane Theatre, que era el escenario de un montón de cosas vanguardistas. Por aquel entonces pusieron una de las obras de teatro de Picasso, *Desire Caught by the Tail*, y en el mismo programa había un concierto de la música de John Cage, música para piano preparado. Lo entendí como un tipo de música neo-impressionista; escuchaba las equivalencias de silencio y las equivalencias de sonido como un tipo de fondo, de escaso contraste similar a los de Monet, como una de esas enormes pinturas de nenúfares. Menciono esto porque era fácil para los artistas visuales entender a John Cage y no tanto para los músicos, que estaban dominados por un estructuralismo al estilo de Schönberg o por una tendencia igualmente neoclásica y conservadora de aquel periodo. Cage no encajaba en nada de eso, estaba en terreno aparte, pero lo percibíamos como la clase de pintura que estaba empezando a desarrollarse, una suerte de abstracción impresionista tipo [Milton] Resnick. Probablemente la idea de asumir que el músico era como un pintor nos atrajo a mí y a otros jóvenes artistas de aquel entonces. Estaban intentando encasillar a Monet en un tipo de abstracción pura y tachismo, y Cage encajaba muy fácilmente ahí. De modo que yo no lo veía como un especialista en música, más bien como un equivalente de la pintura.

Vi la muestra de Bob Rauschenberg en 1952 ó 53 en la Stable Gallery, donde se exhibían cuadros totalmente negros y totalmente blancos. Yo había estado antes en su estudio, no recuerdo cómo lo conocí, tenía un estudio impresionante tipo loft en el piso superior de un edificio industrial; ya había visto esos cuadros en blanco y negro en su estudio allá por 1951, más o menos la misma época en que escuché a Cage.

Iba de un lado a otro, sin saber cómo tomarme estas cosas. Hasta cierto punto la pintura purista de Malevich me era familiar, pero al ver los cuadros a gran escala de Rauschenberg vinculé esos grandes tamaños al neoimpresionismo o a los trabajos abstractos de Resnick y otros, con [Jackson] Pollock al fondo. Iba de un lado a otro no sabiendo cómo tomarme estas cosas, a pesar de que ya tenían un cierto prestigio, y entonces vi mi sombra atravesando los cuadros, moviéndose; Bob sonrió. Más tarde Cage habló de esto mismo en sus escritos.

Por aquella época [1952] hubo un concierto de John Cage, el 4'33" en el Carnegie Hall. El tiempo era cálido aún, las ventanas permanecían abiertas y se podían oír los ruidos de la calle; así que cuando hizo 4'33" con David Tudor sentado al piano y sin hacer otra cosa que pulsar la alarma del reloj y abrir y cerrar la tapa de las teclas, inmediatamente lo tomé como parte del cuadro. Luego oí el sistema del aire acondicionado, los ascensores en movimiento, un montón de gente riéndose, los crujidos de la sillas y las toses; de abajo llegaban sirenas de policía y coches. Era como las sombras en los cuadros de Bob Rauschenberg. Es decir, no se marca una frontera para la obra de arte o una frontera para lo que se denomina vida cotidiana, ambas se entremezclan y nosotros, los oyentes en el concierto de Cage y los observadores de los cuadros de Rauschenberg colaborábamos en la obra de arte. Era una relación de colaboración eternamente en cambio. La obra de arte era sencillamente ese organismo vivo; sonidos, toses, sirenas de policía, aire acondicionado, sombras en los cuadros. Más tarde Cage escribió que su esfuerzo fue continuación del de Bob.

JM: ¿Asististe a las clases de Cage?

AK: Por aquel entonces trabajaba en obras ambientales, estoy hablando de finales del 57 o principios del 58, cuando sentía que tenía que sacar el cuadro de la pared. Comencé a realizar collages de acciones que eran cada vez más y más grandes. Materiales como luces eléctricas o mecanismos que producían sonido llenaban toda la galería, así que uno podía caminar por la obra. Tenía la idea de trabajar con la imagen del espacio einsteniano de un campo total, un campo unido, nada tenía una frontera. Ni mi idea ni mi presencia física eran el fin de la obra, era un campo en el que las acciones se interpenetraban. "Events" (acciones) era una palabra que - prestada de la ciencia, de la física- Cage usaba para su música, palabra que mi amigo y colega George Brecht adoptó a su manera.

Comencé a pensar en sonidos y me daba cuenta de que no tenía suficiente experiencia en ese campo. Le comenté a Cage que tenía problemas con los sonidos

que estaba introduciendo en los Ambientes. Estos se conectaban y desconectaban al azar y tenían un efecto espacial, ya que eran pequeños juguetes japoneses, campanas y cosas que, por aquel entonces, ponía sobre la moldura del techo de la Hansa Gallery colocándolos bastante altos y detrás de las cortinas. No podías verlos, los oías de manera semejante a como escuchas un pájaro en el bosque; está el crujido de una hoja, o el sonido de un avión que pasa o cualquier cosa azarosa de este tipo. Le dije a Cage que estaba teniendo problemas con eso porque, en primer lugar, los sonidos son demasiado simples en comparación a los elementos visuales o táctiles -como luces y demás cosas del Ambiente en segundo lugar, y todavía más importante, porque a pesar de que durante los primeros cinco minutos no podías establecer ningún patrón entre esos acontecimientos sonoros, pasados esos cinco minutos sabías perfectamente qué era lo que iba a ocurrir y durante cuánto tiempo. Le dije: "me interesaría algo más azaroso, ¿puedes sugerirme algo?" Y contestó: "¿por qué no te pasas el próximo día por mi clase en la New School y hablamos? De modo que aparecí en la clase, que estaba a punto de comenzar, y dijo: "¿Por qué no te unes a nosotros?" Me quedé toda la clase, estaba absolutamente fascinado por la inteligencia y el punto de vista filosófico de Cage. Cuando terminó la clase se puso a explicar muy rápidamente cómo hacer música grabada en cinta. Al poco solicité una ayuda al Rutgers para comprar un equipo barato, que era todo lo que necesitaba por entonces, y de ahí salieron los sonidos para el siguiente Ambiente [Hansa Gallery, febrero de 1958]. Eran sonidos mucho más ricos y más al azar. Bob Watts me ayudó y nos inventamos una rueda de la fortuna que giraba lentamente; tenía varios bultos y una barra que la cruzaba por arriba con micro-interruptores que conectaban o desconectaban varios altavoces, de modo que cambiaba constantemente. De todas formas le pregunté a Cage si podía asistir a sus clases y me dijo que "desde luego". Fue muy generoso, me dijo que no tenía que pagarlas, que podía ser su invitado; más tarde descubrí que casi todos los demás también asistían gratis.

Fue en sus clases con su apoyo donde realicé mis primeros happenings. Cage me preguntó que por qué, si yo era un pintor, quería estudiar allí, y le contesté: "la verdad, no me interesa hacer música, me interesa hacer ruido"; sonrió y dijo: "eso está bien". Yo seguía fascinado con las clases y convencí a George Seagal y a otros amigos, como Bob Whitman, para que viniesen. George se quedó tan fascinado como yo, pero nunca se decidió a tomar parte en ellas, aunque estoy seguro de que lo abierto de la situación potenció la exploración en sus trabajos: el sentido de lo cotidiano, fragmentos de ambientes reales, encontrar cosas viejas que poder usar en

tu trabajo; todo esto eran cosas que implícitamente formaban parte de la música de la realidad de Cage. Sin lugar a dudas nos afectó a todos.

Siempre he dicho que mis primeros happenings los hice en las clases de Cage, eran muy ruidosos, con esto no quiero decir que el volumen fuera alto, aunque en algunos casos lo era. Uno de ellos lo realicé en respuesta a una de las tareas semanales que nos puso (siempre nos ponía una tarea para una pieza corta en la que participara toda la clase, él incluido). Normalmente mis piezas estaban escritas en partitura, que era la descripción que usábamos por entonces, de una forma prototípicamente musical aunque también moderna ya que no usábamos las líneas del pentagrama. Se leían de izquierda a derecha. Podías tener una línea en la parte superior de la pieza que era, por ejemplo, la parte indicada para una sierra eléctrica, luego aparecía una duración en la línea, usando este esquema escribía minutos y segundos, y luego indicaba la ubicación, algo muy importante ya que me interesaban los Ambientes. Fui yo quien sacó en clase la cuestión, sobre la que Cage habló durante un tiempo, de la espacialización en la que él también estaba interesado. Yo ponía objeciones a la convención, en la mayoría de los conciertos, incluidos los de música contemporánea, de tener todo centralizado en un lugar. Así que construía mis piezas en diversos espacios y con fuentes sonoras en movimiento, tales como una persona haciendo ahhhh y moviéndose de aquí a allá o saliendo de la habitación y adentrándose en el pasillo, de modo que pudieras escuchar un sonido pero no verlo. Cage ponía el énfasis en lo visual; decía que comparados con los conciertos los discos no le gustaban, porque en ellos no podía ver a los músicos rascando o soplando. Por aquel entonces yo también ponía objeciones al típico asistente serio de conciertos que cerraba los ojos o que llevaba la partitura y la seguía en lugar de mirar el maravilloso despliegue visual que tenía lugar delante de él. Traté de llevar a las clases todas las cuestiones que me interesaban en relación a los ambientes.

JOSEPH JACOBS: ¿Estaban cuidadosamente orquestados tus happenings en las clases de Cage?

AK: No, estaban descuidadamente orquestados. Había una precisión formal basada en la falta de formalidad, ¿tiene sentido?, es una paradoja, lo sé. Si observas el primer método de Cage para las operaciones de azar, que por aquel entonces consistía en lanzar granos de café sobre un gran gráfico extendido en el suelo, marcado con secuencias de tiempo, frecuencia y demás, te das cuenta de que el

método era una forma de eliminar el control, ya fuese el control ejercido por el sistema aparente -como puede ser la forma de una sonata- o el control ejercido por el gusto del artista. El sistema era en realidad un sistema antisistemas. Algo que podríamos denominar sistema azaroso y que más tarde los ordenadores usarían de forma más sofisticada. Ese era el sistema que yo usaba: estaba cuidadosamente orquestado; estaba cuidadosamente desorquestado.

JM: ¿Cómo conociste a Brecht?

AK: En esto mis recuerdos son muy confusos, no recuerdo ni cómo ni cuándo, así que voy a especular un poco. Bob Watts, que lo conocía de antes, había realizado con él algunos trabajos asistidos o en colaboración. Yo conocí a George por entonces y solíamos ir al Howard Jonson para comer -debía de ser más o menos en 1957-. A partir de ahí nos juntamos los tres e ideamos la propuesta que denominamos "Project in Múltiple Dimensions". Los tres trabajamos en ella, queríamos conseguir una ayuda para montar un instituto, que esperábamos situar en Rutges, a través del cual pudiéramos encauzar oficialmente las artes experimentales. Bob Watts pensó que podría acercarse a la Carnegie Corporation para que financiase la propuesta en Rutgers. El proyecto nunca llegó a arrancar.

JM: Háblame de tu participación en las series de la Voorhees Assembly.

AK: Bob Watts y yo nos juntamos, como una especie de equipo electo, para colaborar entre los dos campus de la Rutgers University y ayudar a crear una serie de encuentros diurnos en el auditorio, básicamente para el Douglas College. En aquel momento había una decana muy interesante, Mary Bunting, que fomentaba todo tipo de experimentos. Fue ella quien nos pidió que organizásemos una serie de encuentros diurnos que despertaran un sentido de responsabilidad en relación al mundo, que en aquellos momentos cambiaba rápidamente, así como una idea sobre qué papel podía desempeñar la educación en ello. Pensábamos que la palabra clave era "comunicación", y al igual que muchos teóricos del momento estábamos convencidos de que la des-comunicación predominaba sobre la comunicación. Queríamos explorar los matices, superposiciones y ambigüedades de esas dos palabras y programar una serie de conferencias y/o acciones a lo largo de todo el año, la visita de Cage y Tudor fue una de ellas. Siguiendo el espíritu de las series, Cage preparó el ahora tan famoso ensayo de preguntas "Lecture on Nothing", toda la conferencia era una pregunta tras otra. Preguntas densas del tipo "¿Qué quieres decir con significado?" surgían todo el rato. Al final la cabeza te iba a estallar, ya fuese por una total falta de respeto, por una confusión total o por ambas cosas a la

par. Creo que David Tudor intervenía en ella con una partitura al azar de sonidos del piano.

La única pieza que hice en Rutgers la realicé dentro de estas series. Era una serie de acciones distintas y superpuestas, tales como encender cerillas lentamente, hacer rodar latas vacías de un lado a otro del pasillo central, dejar caer banderolas de seda de diferentes colores, a veces desplegadas. Todo tenía una calidad majestuosa, diseñé la pieza para el Douglas College con ese estilo arquitectónico de la América temprana, que de alguna manera armonizaba con la formalidad del espacio. En la pieza de la capilla también usaba espejos, había un ritual muy lento en el que se encendían cerillas y miraba mi propia imagen en un espejo que también reflejaba al público.

Mi siguiente happening público fue en la Reuben Gallery y se llamaba 18 Happenings in 6 Parts. Para éste sólo tenía la imagen básica o estructura de un circo de tres pistas. Recuerdo que Cage también estaba cautivado por esta imagen, ya que denominó algunas de nuestras tradiciones de superposición o de confusión de señales como "tradiciones tipo circo de tres pistas". Los circos de tres pistas están dispuestos de tal manera que los que están en un extremo de la carpa no puedan ver lo que ocurre en el otro, te ofrecen un espectáculo completo en cada extremo y otro en el centro, todos ellos discordantes excepto en lo tocante a inicios y finales. No puedes intentar juntarlos dándoles un significado, no están organizados así. De modo que monté un espacio tipo circo de tres pistas, en el que había tres salas delimitadas simplemente por pantallas cubiertas por una película semitransparente, y en el que por supuesto, estuvieses donde estuvieses, pudieras oír lo que ocurría en todas las habitaciones, pero sólo pudieras ver borrosamente lo que ocurría en la sala contigua a la tuya. Las acciones pasaban de una habitación a otra y se superponían al azar, como al azar se superponían los sonidos de los tres espacios.

Esa fue mi presentación en Nueva York, al menos en lo que se refiere a un semipúblico. Fue mi primer intento de integrar al público hasta un extremo que más tarde sería capaz de eliminar. Entregaba a la gente unas tarjetas que les indicaban que en cierto momento podían desplazarse de una sala a otra; podían coordinar lo que los intérpretes hacían, ya que podían ver lo de aquí y lo de allí. Recuerdo tazas y que se exprimía zumo de naranja -se entregaba zumo de naranja al público conforme se desplazaban de un lugar a otro y se llevaban las tazas con ellos de un lado a otro-. Había sonidos electrónicos, luces que chocaban y palabras que se

decían. En cierto momento pedíamos a varios de los pintores que se encontraban entre el público móvil, que pintaran en cada una de las caras de las divisiones entre las salas, de modo que lo que se veía en uno de los lados también se veía o traspasaba hacia el otro y viceversa; usamos pintura de paredes que secaba muy rápido. Un lado estaba construido a base de líneas verticales, en el otro los círculos cubrían el espacio, con lo que obtenías signos de "tanto por ciento".

Cage asistió, y más o menos una semana después hablamos sobre ello. Me lo encontré en la calle y como profesor mío dijo algo así como "tal vez te interese saber lo que pensé", y yo dije "sí". "Bueno, pensé que era un poco romántico". Puso objeciones al hecho de que se les dijera que fueran de un espacio a otro, y le contesté: "yo no te lo dije, te lo dijo la partitura al azar, al igual que tus partituras dicen a los músicos qué hacer."

Newark, Nueva Jersey

8 de diciembre de 1995

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. [et all]. **Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea : uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARIAS, Maria José Ragué. **Os movimentos Pop**. Rio de Janeiro: Ed. Salvat, 1979.
- BARBOSA, Ana Mae [et all]. **Som, gesto, forma e cor: dimensões da arte e seu ensino**. 2.ed. .Belo Horizonte:C/Arte, 1996.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro. Nova fronteira. 1990.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BRAGA, Gedley B. **Através: Inhotim ama Luisa Strina e Fortes Vilaça**. Mediação, Belo Horizonte, v. 9, n. 9, jul/dez. 2009.
- BRITO, Ronaldo. **O Moderno e o Contemporâneo (O Novo e Outro Novo)** - Lugar Nenhum: O Meio de Arte no Brasil - Paulo Venâncio Filho - Edição Funarte Rio de Janeiro,1980.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAESAR, Rodolfo. **Círculos ceifados**. Rio de janeiro: 7Letras, 2008.
- CAGE, John. **De segunda a um ano**. Trad. Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CAMPESATO, Lilian. **Arte Sonora: uma metamorfose das musas**. 2007.179 f. Dissertação. Pós-graduação em Musica, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.
- CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna**. Trad. Waltensir Dutra.[et all] São Paulo: Martins Fontes. 1988.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da**

- História.** Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DEUSTCHE, Rosalyn. **El rudo museo de Louise Lawler.** Trad. Marcelo Expósito. 2006.
- DOS ANJOS, Moacir. **Arte Bra: crítica Moacir dos Anjos.** Rio de Janeiro: Automática, 2010.
- DUARTE, Paulo S. **Da escultura a instalação.** Porto alegre, Fundação Bienal do mercosul, 2005.
- FERREIRA, Glória [et all]. **Escritos de artista: anos 60 e 70.** Trad. Pedro Sússekind et all. Rio de Janeiro: Zahar, 2006
- FOSTER, Hall. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX.** Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GARCIA, S. F. **Alto-, alter-, alto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical.** Comunicação e Semiótica. São Paulo, 2004.
- GAUDENZI, Ricardo C. **Arte Sonora: Entre o a plasticidade e a sonoridade, um estudo de caso e pequena perspectiva histórica.** 2008. 123 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em comunicação e cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** Trad. Jefferson Luiz Camargo [et all]. São Paulo. Martins Fontes, 2006.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismos.** Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo. Cosac & Naify, 2002.
- HELLER, A. Andrés. **John Cage e a poética do silêncio.** 2008. 173 f. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-graduação em Literatura. 2008.
- IAZZETTA, Fernando. . **A Música, o Corpo e as Máquinas.** Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música IV, 1997.
- KAHN, Douglas. **Noise water meat: a history of sound in the arts.** Cambridge London, The MIT Press. 1999.
- KRAUSS, Rosalind E. . **Caminhos da escultura moderna.** 2º Ed. .São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind E. . **A escultura no campo ampliado**. trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, nº1, 1984.

LUCIE-SMITH, Edward. **Movimentos artísticos a partir de 45**. Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

MEDAGLIA, Júlio. **Musica impopular**. 2º ed. São Paulo: Global. 2003.

MOREIRA, Estevão. **O que é (pode ser) música? uma análise fenomenológica das atitudes de escuta segundo Pierre Schaeffer**. 2007.

NASH, J. M. **O Cubismo, o Futurismo e o Construtivismo**. Trad. Manuel de Seabra. Editorial Labor do Brasil. 1988.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ODOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

RIVITI, Thaís. S. **A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles**. 2007. 87 f. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

RUSH, Michel. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SAN`TANNA, Romano A. **Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. Trad. Maria Trench Fonterrada. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SCOVINO, Felipe (org). **Encontros: Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue. 2009.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

VILELA, Saul. **Arquitetura: in versus**. Belo Horizonte: AP Cultural. 1999.

WOOD, Paul. **Movimentos da arte moderna: Arte conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Bibliografia complementar:

BERGSON, Henry. **A evolução criadora**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2001.

BORNHEIM, Gerd. **O conceito de tradição**. In **Tradição e contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Funarte, 1987.

FOSTER, Hall. **Design and Crime : And Other Diatribes**. New York: Verso, 2003.

FRASER, Andrea. **O que é crítica institucional?** Trad. Daniel Jablonski. Concinnitas. ano 15, vol. 02, n. 24, 2014.

GOMBRICH, E. H. . **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.

Sites e documentos online:

ALLAN, Stacey. **Role Refusal: On Louise Lawler's Birdcalls**. Disponível em: <<http://www.afterall.org/journal/issue.20/lawler>> Acesso em 25 jun. 2016.

CHATEAU, Dominique. **La réception de l'art à l'ère du post-art**. Trad. Gaspar Paz [et all]. Revista Farol: ES. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11679>> acesso em 29 jun 2016.

DUARTE, JOSÉ C. **Louise Lawler. Qualquer coisa acerca do mundo da arte, mas não recordo exatamente o quê**. 2011. Disponível em: <<http://www.artecapital.net/opiniao-111-jose-carlos-duarte-louise-lawler-qualquer-coisa-acerca-do-mundo-da-arte-mas-nao-recordo-exatamente-o-que->> Acesso em 25 jun. 2015.

GRANDO, Angela. **Sal sem carne - para uma estética do gueto**. in Artelogie, nº 8, Décembre 2015. Janvier 2016. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article394>> Acesso em 8/06/2016.

HUDSON, Mark. **Robert Morris' 'Bodyspacemotionthings' at the Tate Modern**, review. 2009. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/5386206/Robert-Morris-Bodyspacemotionthings-at-the-Tate-Modern-review.html>> Acessado em 10 jun. 2015.

MACHADO, Marcos. **Construction of babel Cildo Meireles**. Disponível em: <<http://radiosantigasdobrasil.blogspot.com.br/2011/07/construction-of-babel-cildo-meireles.html>> Acesso em 8/03/2016.

PALOMBINI, Carlos. **A Música Concreta Revisitada**. Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. 4.1999. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr4/vol4/art-palombini.htm> Acesso em 5 jun. 2016.

QUINN, Ben. **Tate Modern perfects the art of living dangerously**. 2009. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/12/tate-modern-robert-morris-injuries>> Acesso em 10 ago. 2016.

ROBERTA Smith. **Review/Art; A Robert Morris Tour of Contemporary History**. 1994. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1994/02/04/arts/review-art-a-robert-morris-tour-of-contemporary-history.html?pagewanted=all&src=pm>> Acesso em 5 set. 2016.

WORBY, Robert. **“A sound has no legs to stand on” – John Cage**. texto publicado originalmente em *Som and the City*, publicado pelo British Council. 2006. Disponível em <<http://www.robertworby.com/writing/an-introduction-to-sound-art/>> Acesso em 5 jun. 2016.

<<http://www.ubu.com/sound/tellus.html>> Acesso em: 03/03/2016.

<<http://www.galeriethomasbernard.com/en/artistes/oeuvres/2489/rolf-julius#oeuv-6>> Acesso em: 10/03/2016.

<<http://inferno-magazine.com/2015/02/07/rolf-julius-le-wuwei-aux-bains-douches-dalencou>> Acesso em: 10/03/2016.

<<http://www.theguardian.com/music/2010/apr/08/edgard-varese-national-youth-orchestra>> Acesso em: 06/03/2016.

<<http://hyperallergic.com/71383/skewering-the-egos-of-male-artists-at-diabeacon/>> Acesso em: 06/02/2016.

< <http://www.paulovivacqua.com>> Acesso em: 01/02/2016.

< https://www.youtube.com/watch?v=mXVGlb3bzHI&ebc=ANyPxKrneXNNXhQb7PS87RalO4VvxfejCF4jp_b00W8rc5h8RyN3uxCWqM0H7h0SZXi36oM8zrcr> Acesso em: 01/03/2016.

<<http://brasileiros.com.br/2009/03/cildo-meireles-popstar/>> Acesso em: 09/03/2016.

<<http://radiosantigasdobrasil.blogspot.com.br/2011/07/construction-of-babel-cildo-meireles.html>> Acesso em: 09/03/2016.

<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/272>> Acesso em: 05/03/2016.

<<http://arteref.com/gente-de-arte/reflexoes-sobre-cubo-branco/>> Acesso em: 05/02/2016.

<<http://www.venice-exhibitions.org/index.php?page=40&lang=jp&item=5&n=0>> Acesso em: 05/01/2016.

<http://www.theartstory.org/artist-andre-carl.htm#important_art_header> Acesso em: 05/01/2016.

<<http://anteriormemory.tumblr.com/post/30872080034/soundings-louise-lawlers-birdcalls-1972>> Acesso em: 05/11/2015.

<<http://www.robinminard.com/minard.content.php?id=17&sh=0>> Acesso em 01/11/2015.

<<http://www.marahoberman.com/films-by-robert-morris/>> Acesso em 01/11/2015.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Y9vLPKuvXCc>> Acesso em 11/10/2015.

<<http://www.dresslab.com/music/john-cage-happy-birthday-happy-silence/>> Acesso em 15/09/2015.

<<http://www.radford.edu/rbarris/art428/art427/Pop%20art%20tendencies.html>>
Acesso em 10/08/2015.

<[http://www.lontanomusic.com/what-creative-people-can-learn-from-john-cage/
#.VkzRq3fOqqB](http://www.lontanomusic.com/what-creative-people-can-learn-from-john-cage/#.VkzRq3fOqqB)> Acesso em 10/07/2015.

<<http://www.artlex.com/ArtLex/h/hellenistic.html>> Acesso em 01/07/2015.

<<http://www.mnuchingallery.com/exhibitions/donald-judd>> Acesso em: 01/08/2015.

<<https://www.youtube.com/watch?v=-nucWgndhvU>> Acesso em: 01/02/2016.

< [h t t p : / / w w w . c c t a . u f p b . b r / h m c /
index.php?option=com_content&view=article&id=36:luigi](http://www.ccta.ufpb.br/hmc/index.php?option=com_content&view=article&id=36:luigi)-> Acesso em 02/07/2015.

<<http://www.paulovivacqua.com/Texto-Felipe-Scovino-2012>> Acesso em:
20/04/2016.

<<http://timerime.com/en/event/640613/Laokoon+and+his+Sons/>> Acesso em:
06/05/2016.